

La Protection Internationale
du droit d'exécution
des Auteurs et Compositeurs de Musique

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le Samedi 7 Décembre 1935, à 14 heures

PAR

Jacques LEMOINE

MEMBRES DU JURY

Président : M. LE FUR, *Professeur*

Suffragants { M. ESCARRA }
 { M. SCELLE } *Professeurs*

PARIS

LIBRAIRIE TECHNIQUE ET ÉCONOMIQUE

18, rue de Constantinople (8°)

—
1935

THÈSE
POUR LE DOCTORAT



Digitized by the Internet Archive
in 2026

La Protection Internationale
du droit d'exécution
des Auteurs et Compositeurs de Musique

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le Samedi 7 Décembre 1935, à 14 heures

PAR

Jacques LEMOINE

MEMBRES DU JURY

Président : M. LE FUR, *Professeur*

Suffragants { M. ESCARRA
 { M. SCELLE } *Professeurs*

PARIS

LIBRAIRIE TECHNIQUE ET ÉCONOMIQUE

18, rue de Constantinople (8°)

—
1935

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.



INTRODUCTION

Définition — Origine — Caractère

I. — DÉFINITION DU DROIT D'AUTEUR

Qu'est-ce que le droit d'auteur en général ?

C'est un droit intellectuel que l'auteur possède sur son œuvre, c'est-à-dire sur les créations issues de son cerveau.

En quoi consiste-t-il ?

Chacun sait en quoi consiste une servitude de passage, le loyer d'une maison. Le droit d'auteur est quelque chose d'équivalent, avec cette distinction que l'un repose sur un objet matériel et visible, tel un jardin, telle une maison, tandis que l'autre est purement immatériel et repose sur une fiction. On ne voit pas le droit d'auteur ; on le respecte comme on respecte une idée, parce que l'on sait qu'il correspond, comme le travail de l'ouvrier manuel, au travail de celui que l'on désigne dans les milieux littéraires et artistiques sous le titre de « l'ouvrier de la pensée ».

Comment s'exerce-t-il ?

Toute peine mérite salaire. Il va de soi que l'écrivain et le compositeur doivent être protégés par la loi comme le sont

tous les producteurs, et qu'ils puissent vivre du produit de leur travail.

S'il n'en était pas ainsi, et si ceux qui font exécuter des pièces de théâtre ou de la musique, se refusaient à payer ce qui revient à cette catégorie de producteurs de la pensée, ils se placeraient dans la situation d'un client qui entre dans une boutique, prend un objet à sa convenance, et s'en va sans payer. Ce dernier commet un vol.

Il en est de même en ce qui concerne l'auteur ou le compositeur de musique. On le vole quand on ne paye pas les droits qui lui reviennent lorsque l'on reproduit son ouvrage ou lorsque l'on exécute en public sa musique. Aussi le législateur s'est-il empressé de déclarer que « personne ne peut, au mépris du droit des auteurs, exécuter leurs œuvres publiquement, sans avoir obtenu, au préalable, et par écrit, l'autorisation de l'auteur ou de ses ayants droit ». Eu égard à ces principes, la meilleure définition du « droit d'auteur » en général, semble être celle donnée par Lakanal :

« De toutes les propriétés, la moins susceptible de contestation, celle dont l'accroissement ne peut ni blesser l'égalité républicaine, ni donner d'ombrage à la liberté, c'est sans contredit, celle des productions du génie. »

En effet, le droit d'auteur est un droit naturel. C'est ce que Boileau a si justement exprimé dans ces vers :

« On sait qu'un noble esprit peut sans honte et sans
[crime

Tirer de son travail un profit légitime. »

Le droit d'auteur constitue une expression qui, aujourd'hui, est unanimement admise dans la terminologie de tous les pays, et qui a dans toutes les langues la même signification. Et cela parce que ce droit répond à une nécessité : celle de la protection de l'auteur.

En effet, le but du droit d'auteur, c'est de protéger l'auteur-créateur, c'est-à-dire l'être humain qui a su tirer de son esprit ou de la matière une chose nouvelle différente de celles déjà connues.

La loi protège donc la forme conçue, mais elle ne protège pas l'idée.

L'idée, en effet, c'est la pensée et celle-ci appartient à tout le monde. Mais dès que cette idée, que cette pensée a été concrétisée, elle donne à son auteur un droit privatif sur la propriété de son œuvre ainsi réalisée.

L'ayant droit possède les mêmes droits que l'auteur.

II. — NATURE DU DROIT D'AUTEUR

Nous allons étudier maintenant la nature juridique du droit d'auteur.

Le droit d'auteur est-il véritablement un droit de propriété, ou bien une concession de la loi, un privilège accordé à l'auteur ?

Ce qui caractérise la propriété d'une chose, c'est la perpétuité.

Or le droit d'auteur n'est pas perpétuel ; il est limité dans le temps, et cette limitation varie même selon les pays. Ainsi en France la protection s'étend à cinquante années après la mort de l'auteur, en Suisse trente ans, en Espagne quatre-vingts ans.

La doctrine et la jurisprudence sont donc d'accord aujourd'hui pour reconnaître que le droit d'auteur, loin de constituer une propriété, telle que l'a définie et organisée le Code civil français pour les biens meubles et immeubles, assure seulement à ceux qui en sont investis le privilège exclusif d'une exploitation temporaire.

On voit qu'il s'agit là d'un droit d'une nature spéciale, qui n'est ni mobilier ni immobilier. M. Pierre Lepaulle dans *Les droits de l'auteur sur son œuvre* estime que ce droit est un droit intellectuel.

.....

Nous allons voir maintenant quelle fut l'extension du droit d'auteur, et comment ce droit réussit à s'imposer dans toutes les législations.

Quoique le droit d'auteur soit un droit naturel, il ne fut pas d'abord également et universellement reconnu.

Car si le droit d'auteur proprement dit a toujours virtuellement existé, le droit d'auteur pris abstractivement n'a obtenu son statut réel qu'à la fin du XVIII^e siècle, et en France d'abord avec les lois successives de 1791, 1793, 1805, 1806, 1809 et le Code pénal de 1810.

Dans l'antiquité, l'auteur ne bénéficiait d'aucune protection.

On voit que, vieux comme la pensée, c'est-à-dire puisant ses origines dans les productions de l'esprit les plus anciennes, le droit d'auteur ne reçut véritablement de consécration légale que par les lois émancipatrices de la Révolution française.

Cependant c'est en Angleterre que le droit d'auteur est reconnu pour la première fois sous la Reine Anne par les Statuts de 1609. On y trouve pour la première fois le mot *copyright*.

Mais une théorie néfaste à l'auteur fut consacrée par la jurisprudence anglaise : *le droit de l'auteur existe mais seulement pour les œuvres non encore publiées*. Dès que l'œuvre est publiée, l'éditeur seul est protégé.

Cette doctrine fit que l'Angleterre, qui avait été la première à consacrer le droit d'auteur, revint bientôt à une situation retardée pendant plusieurs siècles.

France. — En France, c'est à propos d'un conflit né en 1723 entre les éditeurs de Paris et les éditeurs de province qu'on entend pour la première fois parler de « droit d'auteur ».

Un mémoire fut rédigé en faveur des éditeurs parisiens par Louis d'Héricourt, canoniste, en 1725.

Ce mémoire reconnaît très nettement le droit des auteurs. Il constate l'analogie entre les œuvres de l'esprit et les biens matériels.

La première jurisprudence et les premiers principes du droit d'auteur datent donc du XVIII^e siècle (1777).

On considère dès lors que le droit de l'auteur dérive de son travail qui est une création (droit naturel).

Mais en France, c'est sous la Révolution seulement que le droit d'auteur fut officiellement proclamé par la loi des 17 juillet et 4 août 1791 qui a établi le droit de représentation, et par la loi de 1793. Le texte fondamental est le décret-loi des 13-19 juillet 1791 qui pose les grands principes suivants :

1° Les œuvres non protégées peuvent être représentées par-tout ;

2° Pour représenter ou exécuter en public une œuvre protégée, il faut le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de la confiscation du produit total des recettes. Ce sont les articles 428 et 429 du Code pénal qui répriment les exécutions illicites.

La durée du droit d'auteur fut ensuite précisée par les lois du 3 août 1844, des 8-19 avril 1854. Mais il faut attendre la loi du 14 juillet 1866 qui porte le délai de protection à cinquante ans.

En effet, la protection du droit d'auteur ne fut assurée d'abord que pendant la vie de l'auteur, puis elle ne le fut que pendant cinq années après sa mort, puis pendant vingt années, puis trente, puis enfin cinquante années.

Dans les autres pays étrangers, il n'y a rien de typique sur l'évolution du droit d'auteur : la même évolution eut lieu à peu près aux mêmes époques. Mais c'est en France qu'elle fut la plus rapide.

En effet, depuis 1793, le législateur a, sans cesse, augmenté la durée du monopole d'exploitation.

La France qui a toujours été à l'avant-garde de la protection de la propriété littéraire et artistique, ne possède pas actuellement à la vérité, une loi parfaite et spéciale pour la défense du droit d'auteur ; mais les auteurs ont à leur disposition, pour la sauvegarde de leurs intérêts, une jurisprudence heureusement excellente.

L'Angleterre et les U. S. A. ont la loi du *copyright*, dont nous parlerons lors de l'étude de la protection du droit d'auteur dans ces pays.

La Belgique est dotée depuis 1866 d'une loi qui n'a besoin que de quelques retouches.

La Pologne, depuis 1926, possède, elle aussi, une loi qui est loin d'être exempte de critiques.

L'U. R. S. S. elle-même a reconnu le droit d'auteur, et a, depuis 1926, une loi qui définit ce droit et en règle les applications.

Mais à l'heure actuelle, la loi qui, à notre avis, est le modèle du genre et constitue un monument parfaitement conçu, est la loi italienne de 1926.

Tout en rendant hommage au législateur italien, il est juste de dire, sans que cela diminue en rien ses mérites, qu'il a pu profiter de l'expérience des autres législateurs et de la jurisprudence établie dans les autres pays, pour élaborer une loi qui peut servir à l'heure présente de loi-type.

On se demande maintenant pourquoi le régime du droit

d'auteur ne suit pas le même sort que le droit ordinaire de propriété, et pourquoi il n'est pas comme lui imprescriptible.

III. — CARACTÈRES DU DROIT D'AUTEUR LIMITES DE SA PROTECTION

Maintenant que nous avons vu ce qu'était le droit d'auteur, en général, et quelle fut son extension progressive, nous allons étudier ses caractères et les limites de sa protection.

Ce droit de propriété que l'auteur possède sur son œuvre a un double caractère : il est à la fois un droit moral et un droit matériel.

1° *Le droit moral.* — Le droit moral n'est pas reconnu par toutes les législations. Il s'agit du contrôle de l'œuvre, même tombée en d'autres mains.

Le droit moral consiste donc pour l'auteur ou pour ses héritiers ou ayants droit à autoriser ou à refuser l'exécution ou la représentation de son œuvre pour son ensemble ou fragmentairement, et par quelque moyen que ce soit, s'il estime que son œuvre pourrait être mal interprétée ou mal exécutée.

Pourtant en matière musicale les héritiers n'ont pas un droit aussi exclusif que l'auteur lui-même, en ce sens qu'ils ne peuvent modifier à leur gré l'œuvre qu'ils ont recueillie par héritage. La mort de l'auteur a fixé *ne varietur* son œuvre et nul n'a le droit de la changer.

A l'expiration du délai de protection légale, toute personne

justifiant d'un intérêt sera reçue à agir en justice contre ceux qui détruisent ou dénaturent l'œuvre.

Les nations étrangères qui dans leur législation ont reconnu ce droit moral à l'auteur sont :

Les Etats-Unis (4 mars 1909).

Bolivie (25 octobre 1909, art. 15).

Grèce (11 décembre 1909, art. 5).

République Argentine (25 septembre 1910).

Angleterre (11 décembre 1911, art. 2).

Danemark (1^{er} avril 1911, art. 9 et 12).

Australie (20 novembre 1912, art. 15).

Uruguay (25 mars 1912, art. 17).

Pays-Bas (23 décembre 1912).

Maroc (23 juin 1916, art. 13).

2° *Le droit matériel.* — L'auteur a sur son œuvre un droit matériel qui est insaisissable par ses créanciers. Ce droit est un droit patrimonial soumis aux règles générales des droits patrimoniaux.

Une seule réserve s'impose ; les biens patrimoniaux sont transmissibles perpétuellement, tandis que les droits d'exploitation d'une œuvre sont, comme nous l'avons déjà dit, limités dans le temps, plus ou moins longtemps suivant les pays.

Depuis la loi du 14 juillet 1866, la durée du droit d'auteur est fixée en France à cinquante ans *post mortem auctoris*.

De plus la loi Bérard du 3 février 1919 a décidé que toutes les œuvres publiées avant l'expiration de l'année 1920 seraient

prolongées d'une durée égale au temps écoulé du 2 août 1914 au 1^{er} janvier 1921, c'est-à-dire six ans et 152 jours. Cette loi a pour but de compenser le trouble apporté par la guerre à l'exploitation des œuvres littéraires et artistiques.

Un grand nombre de pays appliquent déjà le délai de cinquante ans ; ce sont : la Belgique, la Bolivie, le Costa-Rica, le Danemark, l'Equateur, la Finlande, la Hongrie, le Luxembourg, Monaco, l'Autriche, l'Allemagne et d'autres.

La Russie, par un récent décret du 16 mai 1928, a limité à quinze années après la mort de l'auteur la durée de protection, mais ce délai ne profite qu'aux héritiers et non aux cessionnaires.

L'Espagne accorde une protection de quatre-vingts années ; la Suisse, la Bulgarie et le Japon de trente années ; le Guatemala, le Mexique, le Venezuela et le Portugal reconnaissent le droit d'auteur perpétuellement.

Il faut souhaiter que tous les pays adoptent la protection de cinquante années qui sera l'acheminement vers un droit plus étendu.

Nous allons étudier maintenant de façon particulière quels sont les principes qui régissent le droit d'auteur en France.

IV. — PRINCIPES QUI RÉGISSENT EN FRANCE LE DROIT D'AUTEUR

Le droit de propriété des auteurs sur leurs œuvres a été fixé par deux lois distinctes : celle des 13-19 juillet 1791 et celle des 19-24 juillet 1793.

Ces deux lois reconnaissent aux auteurs un double droit :

- 1° Un droit de représentation ou d'exécution (loi de 1791) ;
- 2° Un droit de reproduction ou d'édition (loi de 1793 et article 427 du Code pénal).

a) *Droit de reproduction ou d'édition (ou publication)*. — Il a été fixé par l'article 1^{er} de la loi ainsi conçu :

« Les auteurs d'écrits de tous genres, les compositeurs de
« musique, les peintres et les dessinateurs qui feront graver des
« tableaux ou dessins, jouiront leur vie entière du droit exclu-
« sif de vendre, faire vendre, ou distribuer leurs ouvrages
« dans le territoire de la République et de céder la propriété
« en tout ou partie. »

Les termes de cet article n'ont rien de limitatif ; ils comprennent les productions de l'esprit et du génie dans les Lettres et les Arts et donnent à l'auteur le droit de reproduire son œuvre de quelque façon que ce soit.

La jurisprudence a reconnu que le droit de l'auteur consiste dans la faculté d'exploiter son œuvre, à l'exclusion de toute autre et de tirer le bénéfice qu'elle comporte, et ce, sans être soumis à aucune formalité de déclaration, d'enregistrement ou autre.

Mais l'auteur possède aussi sur son œuvre un droit de représentation ou d'exécution.

Les auteurs peuvent disposer de l'un ou de l'autre de ces deux droits séparément.

L'aliénation ou l'exploitation de l'un n'entraîne ni l'aliénation ni l'exploitation de l'autre.

Ainsi, la plupart des auteurs et compositeurs peuvent concéder : d'une part, leur droit d'exécution à une société qui est chargée de percevoir en leur nom et de répartir entre eux les droits perçus pour les exécutions publiques de leurs œuvres ; et, d'autre part, leur droit d'édition à un éditeur à qui ils concèdent, moyennant une certaine somme, ou dans des conditions particulières et déterminées, le droit de publier et d'éditer leurs œuvres.

L'éditeur qui a acquis ainsi le droit d'édition bénéficie, lorsqu'il a publié l'œuvre, de tous les avantages qu'elle peut lui rapporter ; il peut même faire faire des arrangements, traductions ou autres adaptations, dans les limites, toutefois, du contrat qui lui a été consenti par l'auteur.

Tel est le droit strict reconnu par la loi et les conventions à l'éditeur.

En définitive, le droit d'édition, de publication ou de reproduction concerne la reproduction d'une œuvre de quelque manière que ce soit : par l'impression, la gravure, la reproduction sur disques phonographiques ou sur pellicules cinématographiques, des œuvres musicales, dramatiques ou littéraires ; on peut dire, en un mot, que ce droit s'applique à la matérialisation de l'œuvre, en vue de sa distribution dans le public.

L'autre droit que l'auteur possède sur son œuvre est le droit de représentation ou d'exécution publique.

b) *Droit d'exécution ou de représentation.* — Ce droit est absolument distinct du droit d'édition.

Il comporte pour l'auteur le droit d'autoriser ou d'interdire l'exécution ou la représentation publique de son œuvre.

Dans ce cas, il n'y a pas matérialisation de l'œuvre, il y a seulement un usage, une exécution de l'œuvre en présence du public. C'est cette exécution publique qui donne naissance au droit de l'auteur ou du compositeur.

Le droit de représentation ou d'exécution a été reconnu aux auteurs par la loi des 13-19 janvier 1791, laquelle a été confirmée par les articles 428 et 429 du Code pénal.

La généralité des termes employés, soit par la loi de 1791, soit par l'article 428 du Code pénal, montre que le législateur entend réserver, au profit de l'auteur, le droit de représentation, quel que soit le caractère de l'œuvre ou quel que soit le mode de représentation ou d'exécution. Le droit de l'auteur s'applique à toutes espèces de représentation ou d'exécution de son œuvre.

Les articles 428 et 429 du Code pénal accordent à l'auteur une sanction contre celui qui a utilisé son œuvre sans son autorisation. Accorder cette sanction, c'était reconnaître le droit, pour un auteur, d'exiger une rémunération pour l'autorisation qu'il donnait d'exécuter son œuvre en public ; mais, comme l'auteur n'a pas les moyens de constater les manquements à cette obligation, il a dû chercher les moyens de se substituer un rouage qui recueillerait, pour lui, les droits qui peuvent lui être dus. C'est de cette obligation que sont nées en France :

J. L.

La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, qui a été chargée de percevoir pour eux les droits qui pouvaient être dus à l'occasion de la *représentation* de leurs œuvres ;

Et la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, qui a été chargée, par ceux-ci, de percevoir pour eux les droits qui pouvaient être dus à l'occasion des *exécutions* de leurs œuvres.

La jurisprudence qui s'est établie sur les diverses questions soulevées par l'application de ces lois, peut se résumer ainsi :

Pour qu'il y ait lieu à application de la loi, il suffit qu'il y ait eu, même accidentellement, exécution publique d'une œuvre littéraire ou musicale sans le consentement préalable formel et par écrit des auteurs ou de leurs ayants droit.

Il importe peu que la représentation ait eu lieu ou non sur un théâtre proprement dit, le mot de « théâtre » ayant été étendu de la façon la plus large à toute représentation ou exécution quelconque ; il suffit qu'il y ait eu exécution publique d'une œuvre littéraire ou musicale quelconque (Cassation, 28 janvier 1881, D. P. 82.1.329).

Le consentement des auteurs doit toujours être sollicité par les organisateurs préalablement à l'exécution, car les auteurs sont libres de fixer les conditions que bon leur semble pour l'usage de leur propriété.

Les auteurs, en effet, ont un droit de propriété absolu sur leurs œuvres et ce droit disparaîtrait s'il était possible à un tiers de représenter l'œuvre sans le consentement préalable de l'auteur ou même contre son gré, sauf à lui offrir après coup

un dédommagement plus ou moins considérable (Cassation, 9 août 1872, D. P. 72.1.332).

Les entrepreneurs d'une séance musicale ou littéraire quelconque doivent donc, avant toute exécution, solliciter le consentement des auteurs.

Pour assurer le respect de ces principes, le décret des 19 juillet-16 août 1791 déclare que les conventions entre auteurs et entrepreneurs de spectacles seront entièrement libres.

En résumé, la loi de 1791 et l'article 428 du Code pénal ont fixé les droits de l'auteur sur son œuvre et posé en principe que l'auteur est seul maître de son œuvre, et que nul ne peut faire usage de cette œuvre dans un endroit public et même gratuitement, sans avoir obtenu au préalable son consentement formel et par écrit ; et l'auteur peut même interdire l'exécution si tel est son bon plaisir. Le caractère préalable de l'autorisation est tout à fait essentiel, à ce point que l'entrepreneur de spectacles qui ne l'aurait pas obtenue et qui a exécuté quand même des œuvres du domaine privé ne peut se libérer en faisant plus tard des offres réelles. En effet, si l'autorisation n'était pas préalable, le droit des auteurs serait illusoire.

La jurisprudence a confirmé ces principes et il en résulte :

1° Que les auteurs ont seuls qualité pour fixer les conditions de leur autorisation ;

2° Que les droits sont dus dès qu'il y a eu une exécution publique, quel que soit l'instrument utilisé, le lieu où elle est donnée, le but poursuivi, que l'organisateur soit ou non com-

mercant, et en recueille ou non un bénéfice quelconque, qu'elle soit même gratuite.

C'est la publicité de l'exécution qui rend le consentement de l'auteur nécessaire. Ce consentement est représenté, en général, par le paiement d'un droit, qu'on appelle vulgairement « droit d'auteur » (1).

Nous venons donc d'étudier successivement le droit d'édition et le droit d'exécution.

Ces deux droits qui appartiennent aux auteurs sont bien distincts et ont des caractères très différents.

Il suffit de se reporter aux diverses législations qui ont trait à la propriété littéraire pour s'en convaincre.

En France, il existe deux textes législatifs, ce qui démontre bien la dualité des droits. Ces textes font l'objet de deux lois bien distinctes, lesquelles n'ont pas été promulguées en même temps. Les auteurs ont d'abord obtenu le droit d'exécution (1791) ; et c'est seulement deux ans plus tard (1793) qu'ils ont vu consacrer leur droit en matière d'édition ou de reproduction.

Dans d'autres législations, si ces deux droits sont visés dans la même loi, ils font l'objet de chapitres bien distincts et d'articles spéciaux.

D'ailleurs, il est de tradition et passé en règle générale que les auteurs se réservent le droit de représentation et ne cèdent que le droit d'édition.

(1) POUILLET : *Traité de la propriété littéraire et artistique*, année 1908, 3^e édition ; J. CHARTIER : *Les droits du musicien sur son œuvre* ; Georges BAUDIN : *Les droits des compositeurs de musique*.

Nota bene. — La distinction entre ces deux droits étant donc nettement établie, nous tenons à faire remarquer que dans cette étude, nous laisserons désormais à l'écart tout ce qui concerne le droit d'édition, et que nous limiterons cet essai à l'étude succincte de la protection dont bénéficie en droit international le droit d'exécution, seul, des œuvres musicales.

PREMIÈRE PARTIE

**Les principes du droit international
sur la protection
du droit d'exécution des œuvres musicales**

CHAPITRE PREMIER

Historique de l'extension progressive de l'idée de protection internationale en matière de droit d'auteur

Avant d'exposer les textes des accords internationaux qui créent entre un certain nombre de nations une protection réciproque des droits de leurs nationaux auteurs ou compositeurs, nous allons d'abord faire un bref historique de l'évolution qui peu à peu aboutit à l'état actuel de la protection, en droit international, du droit d'auteur, en général, et des œuvres musicales, en particulier.

Le droit d'auteur étant unanimement reconnu, et vu le caractère international de la pensée, on en devait arriver à conclure que l'auteur a droit à une protection internationale de son œuvre. Mais comment pouvait-on organiser cette protection ?

Quatre moyens s'offrent qui permettent d'assurer une protection internationale au droit d'auteur. Ce sont :

la loi intérieure ;

le traité ou la convention diplomatique de réciprocité ;

l'Union ;

la réglementation internationale unique et universelle.

Ces moyens n'ont pas d'ailleurs une valeur ni une portée égale, le premier étant le moins parfait, et chacun des suivants étant plus efficace que le précédent. En un mot, chacun d'eux réalise un progrès et un stade dans l'évolution de la protection internationale des œuvres littéraires et artistiques.

La loi intérieure ne constitue qu'une protection unilatérale accordée par un pays aux nationaux d'un autre pays qui peut ne pas accorder la réciprocité. Il ne s'agit là que d'une sorte de privilège général, de faveur ; ce n'est donc qu'une protection précaire. Ce moyen fut cependant utilisé très longtemps en France, comme nous allons le voir un peu plus loin.

Le traité entre deux ou trois pays est déjà un moyen plus efficace, puisque la même protection se trouve ainsi étendue à plusieurs territoires.

L'Union constitue encore un gros progrès, et cette réglementation générale élaborée entre plusieurs Etats en vue de la protection internationale la plus étendue possible du droit d'auteur est, en fait, le stade le plus élevé où nous soyons parvenus actuellement.

Quant à la protection internationale, unique et universelle, c'est-à-dire la loi internationale c'est évidemment le moyen de protection parfait, absolu mais l'état actuel du droit international n'a encore permis, en aucun domaine, cette réalisation.

Nous allons voir maintenant comment s'est pratiquement opérée cette évolution.

Examinons, d'abord, comment en France se développa progressivement l'idée d'une protection internationale du droit d'auteur.

En France, sous l'Ancien Régime, et d'abord aussi dans tous les pays, le droit d'auteur débuta par la concession de privilèges individuels et temporaires. Mais dans quelle mesure étaient accordés ces privilèges ?

De la constatation des faits et de l'examen des décisions judiciaires de l'époque, on peut conclure à l'application du principe du « *jus soli* » en cette matière : en effet, les privilèges semblent avoir été accordés aux étrangers faisant paraître leurs œuvres en France. Toute protection semble, au contraire, avoir été refusée à ceux dont les ouvrages avaient été primitivement imprimés à l'étranger. Il en était ainsi dans de nombreux pays : en Allemagne, en Angleterre, en Hollande, en Italie, etc...

Mais en France la nuit du 4 août arrive et supprime tous les privilèges. D'un seul coup les auteurs se trouvent donc privés de toute protection ; et cette situation va durer jusqu'en 1791. C'est alors, à la suite des revendications élevées par les auteurs, que la propriété littéraire et artistique est reconnue légalement et affirmée par le décret des 13-19 janvier 1791 et par la loi des 19-24 juillet 1793.

Des lois postérieures complétèrent cette législation, dont la plus importante est celle du 14 juillet 1866, sans oublier les articles 425 à 429 du Code pénal de 1810.

Mais du point de vue international une question se pose :

la loi française de 1791 protège-t-elle les étrangers comme les Français ?

Cette loi ne parlant ni de la nationalité de l'auteur, ni du lieu de la première publication de l'œuvre, plusieurs thèses se sont trouvées en présence, chacun se basant soit sur l'interprétation des textes de loi, soit encore sur la jurisprudence.

Les partisans du « jus sanguinis » soutenaient que seuls les Français étaient protégés par cette loi, peut importait que leurs ouvrages aient été publiés pour la première fois en France ou à l'étranger. Ils admettaient, cependant, que dans deux cas cette protection pouvait s'étendre aux étrangers :

1° dans le cas de l'article 11 du Code civil : « l'étranger jouira en France des mêmes droits civils que ceux qui sont ou seront accordés aux Français par les traités de la nation à laquelle cet étranger appartiendra. » Donc sera protégé l'étranger dont le pays accorde la réciprocité diplomatique.

2° Dans le cas de l'article 13 du Code civil, aujourd'hui abrogé par la loi du 10 août 1927 : « L'étranger qui aura été autorisé, par décret, à fixer son domicile en France, y jouira de tous les droits civils. » En vertu de cet ancien article, l'auteur étranger, légalement domicilié en France pouvait jouir de la même protection que les auteurs français.

En dehors de ces deux cas, aucune protection ne pouvait être accordée aux étrangers.

Juste à cette première thèse s'opposaient les partisans de l'assimilation complète des étrangers aux Français, qui soutenaient que cette solution était conforme aux idées généreuses

de l'époque et à l'intention du législateur de 1791 ; que, de plus, la protection de l'auteur est un principe du droit des gens et, par conséquent, au-dessus des lois civiles ordinaires.

Enfin, quant à la question de savoir si la protection de la loi de 1791 devait être étendue aux auteurs étrangers, les partisans d'une troisième thèse, intermédiaire entre les deux que nous venons d'exposer, répondaient qu'il fallait distinguer suivant le lieu de la première publication de l'œuvre.

Leur théorie était la suivante : si l'œuvre a été publiée pour la première fois en France, elle est protégée, même si son auteur est étranger ; si l'œuvre a été publiée pour la première fois à l'étranger, elle n'est pas protégée en France, même si son auteur est français. Cette thèse ne considère donc plus la nationalité de l'auteur, mais seulement la nationalité de l'œuvre, laquelle devient fonction de son lieu de naissance. Et c'est cette troisième thèse qui a prévalu en jurisprudence. Malheureusement, ce système favorise la contrefaçon.

Aussi, pour lutter contre elle, certains Etats préférèrent adopter le principe de la réciprocité légale, tels que :

Le Danemark depuis 1741.

La Grèce en 1833.

La Prusse en 1837.

L'Angleterre en 1838.

La Bavière en 1840.

La Saxe et la Suède en 1844.

L'Autriche en 1846.

En France, au contraire, le système de la nationalité de

l'œuvre subsiste jusqu'en 1852 ; cependant un certain nombre de conventions créèrent une réciprocité diplomatique ; citons :

Une convention avec les Pays-Bas en 1840, avec la Sardaigne en 1843, avec le Portugal, le Hanovre et la Grande-Bretagne en 1851.

Et c'est alors que le Prince Louis-Napoléon édicta le décret du 28 mars 1852, qui constitue une reconnaissance internationale du droit des auteurs étrangers, indépendamment de toute condition de réciprocité, même lorsque la publication a lieu hors de France, sous la seule condition de l'accomplissement des formalités exigées relativement aux ouvrages publiés en France.

Ce décret constitue encore aujourd'hui le droit commun en la matière ; et c'est lui qui protège en France les auteurs des nations étrangères ne faisant pas partie de l'Union de Berne, ou ne possédant aucune convention littéraire ou artistique avec notre pays.

La France ne fut malheureusement suivie dans sa belle initiative que par quelques rares pays : Le Chili, le Venezuela, le Mexique et la Belgique ; et le décret de 1852 n'étant qu'un acte unilatéral, les auteurs français ne purent être protégés à l'étranger que grâce à des conventions diplomatiques, dont les principales sont les suivantes :

Avec la Belgique : convention du 22 août 1852, remplacée successivement par celles du 1^{er} mai 1861, du 31 octobre 1881, complétée elle-même en 1882, et dénoncée depuis.

Avec l'Espagne : convention du 15 novembre 1853, remplacée par celle du 16 juin 1880.

Avec les Pays-Bas : convention du 29 mars 1855.

Avec le Luxembourg : convention des 4-6 juillet 1856 remplacée par celle du 16 décembre 1865.

Avec la Russie : convention du 6 avril 1861, dénoncée en 1886.

Avec l'Italie : convention du 29 juin 1862, puis du 9 juillet 1884.

Avec la Suisse : convention du 30 juin 1864, puis du 23 février 1882, dénoncée en 1891.

Avec la Suède et la Norvège : convention du 14 février 1865, modifiée en 1884.

Avec le Portugal : convention du 11 juillet 1866.

Avec l'Autriche : convention du 11 décembre 1866.

Avec l'Angleterre : convention du 11 août 1875, que la Convention de Berne a abrogée.

Avec l'Allemagne : convention du 19 avril 1883.

Avec le Salvador : traité du 2 juin 1880.

De nombreux traités semblables furent conclus entre les autres pays.

Dans toutes ces conventions, basées sur la réciprocité diplomatique, le principe est que l'auteur étranger doit être protégé dans la même mesure que celui qui a publié son œuvre pour la première fois dans le pays, mais à la condition expresse que la propriété de l'auteur soit reconnue dans le pays d'origine de l'œuvre. Cette protection a pour limite la durée qui lui est

concée dans le pays d'origine de l'œuvre, sans toutefois que cette durée puisse être plus longue que celle dont jouissent les nationaux.

Donc, en fait, tous ces traités basés sur la réciprocité diplomatique se ressemblent, et c'est ainsi qu'ils aboutirent au « Pacte d'Union de Berne », du 9 septembre 1886 ».

La Convention de Berne c'est, en fait, l'apparition d'un droit commun, en matière de protection internationale du droit d'auteur.

En effet, depuis très longtemps, déjà, on se rendait compte, dans les milieux intéressés, que la conclusion de traités de réciprocité particuliers, ne répondait plus aux exigences de la situation. Il devenait nécessaire d'envisager quelque chose de mieux : par exemple une union internationale pour la protection du droit d'auteur.

Cette union ne put, évidemment, se réaliser d'un seul coup. Un certain nombre de congrès internationaux la préparèrent.

Le premier congrès international, où se trouvaient représentés 14 états par 81 Sociétés d'Auteurs et d'Artistes, se tint à Bruxelles du 27 au 30 septembre 1858. Il ne fit que voter un vœu d'unification de la législation en matière de droit d'auteur.

Ensuite, vinrent les Congrès d'Anvers de 1861 et de 1877.

Puis les Congrès de Paris de 1878, organisés lors de l'Exposition Coloniale Universelle, eurent une importance toute spéciale :

« D'une part, ils se prononcèrent pour la formation d'une Union ; d'autre part, ils décidèrent la création de l'Association Littéraire et Artistique internationale, qui eut un rôle de premier plan dans la réalisation de l'Union, grâce à ses Congrès tenus annuellement dans l'une des nombreuses capitales européennes » : à Londres en 1879, à Lisbonne en 1880, à Vienne en 1881.

Ce dernier congrès fut décisif : il y fut prévu que l'Association Littéraire et Artistique internationale tiendrait une session extraordinaire à Berne en 1883 pour « élaborer un projet qui serait ensuite soumis officiellement aux diverses nations civilisées et pourrait être l'objet d'une convention universelle » (1).

Cette session extraordinaire eut lieu le 10 septembre 1883.

Elle se termina par l'adoption, à l'unanimité, d'un projet de convention aux fins de former une union générale, garantissant dans chaque pays aux auteurs étrangers les mêmes droits qu'aux nationaux.

Sur la demande du Congrès le Gouvernement fédéral suisse transmit ce projet à tous les états civilisés le 3 décembre 1883, et les invita à une « conférence diplomatique » qui se réunit à Berne le 8 septembre 1884.

C'est alors que nous passons de la période des congrès à la période des conférences officielles diplomatiques, qui précéderent directement la conclusion de l'Union de Berne.

(1) *Silvy*. Thèse. p. 113.

A cette conférence de Berne de 1884, 14 Etats étaient représentée : Allemagne, Autriche, Belgique, Costa-Rica, France, Grande-Bretagne, Haïti, Hongrie, Norvège, Paraguay, Pays-Bas, Salvador, Suède, Suisse.

On remarqua d'abord des divergences de vues considérables entre les diverses délégations ; mais enfin, grâce à des concessions réciproques, on put se mettre d'accord à élaborer un projet d'unification plus complet que ceux qui l'avaient précédé.

D'ailleurs, ce projet de 1884 subit encore quelques modifications à la deuxième conférence diplomatique qui se réunit à Berne le 7 septembre 1885, et un nouveau projet définitif fut alors signé par un certain nombre d'états.

Enfin, le 6 septembre 1886, le « Pacte d'Union de Berne » fut signé par les délégués de 10 Etats : Allemagne, Belgique, Espagne, France, Grande-Bretagne, Haïti, Libéria, Suisse et Tunisie.

La ratification par les Parlements respectifs, qui devait donner à cette convention force de loi, devait avoir lieu dans l'année ; et le 5 septembre 1887, il fut procédé à l'échange de ces ratifications. Seul le Libéria ne ratifia pas.

CHAPITRE II

Les grandes conventions internationales de l'Union de Berne

I. — CONVENTION DE BERNE

Nous allons donner en premier lieu, comme il se doit, le texte officiel de la Convention de Berne signée le 9 septembre 1886.

Cette Convention comprend vingt et un articles, un article additionnel, un protocole de clôture et un procès-verbal de signature ; mais nous n'extrairons de ce texte officiel, et ne citerons que ce qui a trait spécialement à la protection du droit d'exécution des auteurs et compositeurs de musique :

« ARTICLE PREMIER. — Les pays contractants sont constitués
« à l'état d'Union pour la protection des droits des auteurs
« sur leurs œuvres littéraires et artistiques.

« ARTICLE 2. — Les auteurs ressortissants à l'un des pays
« de l'Union, ou leurs ayants cause, jouissent, dans les autres
« pays, pour leurs œuvres, soit publiées dans un de ces pays,

« soit non publiées, des droits que les lois respectives accor-
« dent actuellement ou accorderont par la suite aux natio-
« naux.

« La jouissance de ces droits est subordonnée à l'accomplis-
« sement des conditions et formalités prescrites par la législa-
« tion du pays d'origine de l'œuvre ; elle ne peut excéder,
« dans les autres pays, la durée de la protection accordée dans
« ledit pays d'origine.

« Est considéré comme pays d'origine de l'œuvre, celui de
« la première publication, ou si cette publication a lieu simul-
« tanément dans plusieurs pays de l'Union, celui d'entre eux
« dont la législation accorde la durée de protection la plus
« courte.

« Pour les œuvres non publiées, le pays auquel appartient
« l'auteur est considéré comme pays d'origine de l'œuvre.

«

« ARTICLE 4. — L'expression « œuvres littéraires et artis-
« tiques » comprend les livres, brochures ou autres écrits ;
« les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, les com-
« positions musicales avec ou sans paroles, etc.

«

« ARTICLE 5. — Les auteurs ressortissants à l'un des pays
« de l'Union, jouissent dans les autres pays, du droit exclu-
« sif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs ouvrages
« jusqu'à expiration de dix années à partir de la publication
« de l'œuvre originale dans l'un des pays de l'Union.

«

« ARTICLE 9. — Les stipulations de l'article 2 s'appliquent
« à la représentation publique des œuvres dramatiques ou
« dramatico-musicales, que ces œuvres soient publiées ou
« non.

«

« Les stipulations de l'article 2 s'appliquent également à
« l'exécution publique des œuvres musicales non publiées, ou
« de celles qui ont été publiées, mais dont l'auteur a expressé-
« ment déclaré sur le titre ou en tête de l'ouvrage qu'il en
« interdit l'exécution publique.

«

« ARTICLE 11. — Il est entendu que les tribunaux peuvent
« exiger, le cas échéant, la production d'un certificat délivré
« par l'autorité compétente constatant que les formalités pres-
« crites, dans le sens de l'article 2, par la législation du pays
« d'origine ont été remplies.

«

« ARTICLE 14. — La présente convention, sous les réserves
« et conditions à déterminer d'un commun accord, s'applique
« à toutes les œuvres qui, au moment de son entrée en
« vigueur, ne sont pas encore tombées dans le domaine
« public dans leur pays d'origine.

« ARTICLE 15. — Il est entendu que les gouvernements
« des pays de l'Union se réservent respectivement le droit
« de prendre séparément, entre eux, des arrangements parti-
« culiers, en tant que ces arrangements conférerait aux
« auteurs ou à leurs ayants cause des droits plus étendus que
« ceux accordés par l'Union, ou qu'ils renfermeraient d'au-
« tres stipulations non contraires à la présente Convention.

« ARTICLE 16. — Un office international est institué sous
« le nom de « Bureau de l'Union Internationale pour la
« protection des œuvres littéraires et artistiques ».

«

« ARTICLE 17. — La présente convention peut être soumise
« à des revisions en vue d'y introduire les améliorations de
« nature à perfectionner le système de l'Union.

«

« ARTICLE 18. — Les pays qui n'ont point pris part à la
« présente convention et qui assurent chez eux la protection
« légale des droits faisant l'objet de cette convention, seront
« admis à y accéder sur leur demande.

«

« ARTICLE 19. — Les pays accédant à la présente con-
« vention ont aussi le droit d'y accéder en tout temps pour
« leurs colonies ou possessions étrangères.

« ARTICLE ADDITIONNEL. — La Convention conclue à la date
« de ce jour n'affecte en rien le maintien des conventions
« actuellement existantes entre les pays contractants, en tant
« que ces conventions confèrent aux auteurs ou à leurs
« ayants cause des droits plus étendus que ceux accordés par
« l'Union, ou qu'elles renferment d'autres stipulations qui
« ne sont pas contraires à cette convention. En foi de quoi,
« etc...

Du procès-verbal de clôture, il y a lieu d'extraire encore
ceci :

«

« L'accord commun prévu à l'article 14 de la convention
« est déterminé ainsi qu'il suit :

« L'application de la convention aux œuvres non tombées
« dans le domaine public au moment de sa mise en vigueur
« aura lieu suivant les stipulations y relatives contenues
« dans les conventions spéciales existantes ou à conclure à
« cet effet.

« A défaut de semblables stipulations entre pays de l'Union,
« les pays respectifs régleront, chacun pour ce qui le con-
« cerne, par la législation intérieure, les modalités relatives à
« l'application du principe contenu à l'article 14. »

Voici quel était le texte primitif de la Convention de Berne signée le 9 septembre 1886.

Mais les idées progressent et particulièrement l'idée de protection internationale du droit d'auteur devait se développer d'une façon rapide et continue. C'est pourquoi le texte original de la Convention de Berne fut l'objet d'un certain nombre de revisions, dont les plus importantes sont celles de l'acte additionnel de Paris du 4 mai 1896, de la Conférence de Berlin du 13 novembre 1908, et de la Conférence de Rome du 2 juin 1928.

Nous allons examiner maintenant quelles furent ces modifications successives.

II. — ACTE ADDITIONNEL MODIFIANT LES ARTICLES 2, 3, 5, 7, 12
ET 20 DE LA CONVENTION DU 9 SEPTEMBRE 1886 ET LES
NUMÉROS 1 ET 4 DU PROTOCOLE DE CLOTURE Y ANNEXÉ.

Cet acte additionnel à la Convention de Berne fut signé à Paris le 4 mai 1896. Du texte officiel de cet acte nous ne donnerons que des extraits se rapportant à la seule protection du droit d'exécution des auteurs et compositeurs de musique :

« ARTICLE PREMIER. — La Convention Internationale du
« 9 septembre 1886 est modifiée ainsi qu'il suit :

« ARTICLE 2. — Le premier alinéa de l'article 2 aura la
« teneur suivante :

« Les auteurs ressortissants à l'un des pays de l'Union ou
 « leurs ayants cause jouissent, dans les autres pays, pour leurs
 « œuvres, soit non publiées, soit publiées pour la première
 « fois dans l'un de ces pays, des droits que les lois respec-
 « tives accordent actuellement ou accorderont par la suite
 « aux nationaux.

«

« ARTICLE 3. — L'article 3 aura la teneur suivante :

« Les auteurs ne ressortissant pas à l'un des pays de l'Union,
 « mais qui auront publié ou fait publier, pour la première
 « fois, leurs œuvres littéraires ou artistiques dans l'un de ces
 « pays, jouiront, pour ces œuvres, de la protection accordée
 « par la Convention de Berne et par le présent acte addi-
 « tionnel.

« ARTICLE 5. — Le premier alinéa de l'article 5 aura la
 « teneur suivante :

« Les auteurs ressortissants à l'un des pays de l'Union ou
 « leurs ayants cause jouissent, dans les autres pays, du droit
 « exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs
 « œuvres pendant toute la durée du droit sur l'œuvre ori-
 « ginale. Toutefois, le droit exclusif de traduction cessera
 « d'exister lorsque l'auteur n'en aura pas fait usage dans un
 « délai de dix ans à partir de la première publication de
 « l'œuvre originale, en publiant ou en faisant publier dans
 « l'un des pays de l'Union, une traduction dans la langue
 « pour laquelle la protection sera réclamée.

« Le protocole de clôture annexé à la Convention du
 « 9 septembre 1886 est modifié ainsi qu'il suit :

« 4° Ce numéro aura la teneur suivante :

« L'accord prévu à l'article 14 de la Convention est déter-
 « miné ainsi qu'il suit :

« L'application de la Convention de Berne et du présent acte
« additionnel aux œuvres non tombées dans le domaine public
« dans leur pays d'origine au moment de la mise en vigueur
« de ces actes, aura lieu suivant les stipulations y relatives
« contenues dans les conventions spéciales existantes ou à
« conclure à cet effet.

« A défaut de semblables stipulations entre pays de l'Union,
« les pays respectifs régleront, chacun pour ce qui le concerne, par la législation intérieure, les modalités relatives
« à l'application du principe contenu dans l'article 14.

« Les stipulations de l'article 14 de la Convention de Berne
« et du présent numéro du protocole de clôture s'appliquent
« également au droit exclusif de traduction tel qu'il est assuré
« par le présent acte additionnel.

« Les dispositions transitoires mentionnées ci-dessus sont
« applicables en cas de nouvelles accessions à l'Union. »

Cet acte additionnel est complété par une « Déclaration interprétative » d'où il n'y a lieu d'extraire que ceci :

« Aux termes de l'article 2, alinéa 2 de la Convention, la
« protection assurée par les actes précités dépend uniquement
« de l'accomplissement, dans le pays d'origine de l'œuvre,
« des conditions et formalités qui peuvent être prescrites par
« la législation de ce pays... »

Et nous en arrivons maintenant à la Conférence de Berlin du 13 novembre 1908.

III. — CONFÉRENCE DE BERLIN

La conférence qui siégea à Berlin du 14 octobre au 13 novembre 1908 ne s'est pas bornée à apporter à la Convention

d'importantes modifications de fond ; elle en a remanié la forme en fondant en un tout homogène les textes de la Convention primitive, de l'acte additionnel, et de la déclaration interprétative de Paris, pour en faire un texte unique. Cette concentration présente de grands avantages, mais la numérotation des articles a été modifiée, ce qui pourrait prêter à confusion.

Nous exposerons donc, sans citer le texte officiel, les principales réformes apportées par la Convention de Berlin en ce qui concerne le droit d'exécution des auteurs et compositeurs de musique.

La Conférence siégea du 14 octobre au 14 novembre 1908.

A) *Les Réformes réalisées*

Le principe fondamental de la Convention de Berlin reste celui de l'assimilation de l'auteur unioniste à l'auteur national, sous réserve des dispositions impératives de la convention. Mais ce principe a été modifié assez radicalement par la suppression de toute dépendance entre la loi du pays d'origine de l'œuvre et celle du pays où la protection est réclamée. Donc selon la Convention de Berlin, la nature de l'œuvre susceptible de protection et l'étendue de celle-ci, comme les modalités des moyens de recours, devaient être souverainement fixées par l'autorité judiciaire du pays où l'action est intentée. L'auteur unioniste, pour établir ou pour exercer son droit, n'a plus à justifier de l'accomplissement des formalités exigées dans le pays d'origine, dans un autre pays contractant.

Cependant, ce principe de « l'indépendance des droits » n'a pas été poussé par la Conférence de Berlin jusqu'à ses ultimes conséquences, en ce qui concerne le délai de protection : en effet, ce n'est pas la durée du pays d'importation qui, seule, sera applicable à l'œuvre unioniste, sans égard à la durée du pays d'origine, car cela aurait assuré aux œuvres, qui ne bénéficient dans leur pays d'origine que d'une protection de 30 ans *post mortem auctoris*, une protection de 50 années dans les pays unionistes qui ont adopté ce plus long délai de protection.

Dans ces conditions, la situation des auteurs unionistes n'a guère été modifiée par la Convention de Berlin ; en fait, elle n'a été que précisée.

L'œuvre d'un auteur unioniste, publiée dans un autre pays que celui dont il est ressortissant, aura la nationalité du pays où elle a été publiée pour la première fois et sera considérée comme une œuvre unioniste dans tous les autres pays, y compris celui de son auteur.

L'auteur, qu'il soit unioniste ou non, jouira, dans le pays où il fait éditer pour la première fois son œuvre, du traitement national de ce pays.

En ce qui concerne l'énumération des œuvres protégées en vertu de l'article 2 de la Convention de Berne, la Convention de Berlin a étendu cette protection à tous les remaniements de l'œuvre : en premier lieu les traductions ; en second lieu les adaptations et les arrangements.

Le droit de traduction, en effet, a été reconnu dans sa plénitude, grâce à la suppression du délai d'usage de dix ans ; et ainsi, avec le droit de traduction, le droit de représenter la traduction d'une œuvre dramatique ou dramatico-musicale durera aussi longtemps que le droit de reproduction.

Mais l'usage libre des œuvres musicales pour les instruments de musique mécaniques a été interdite en principe. En effet, le droit d'adapter des œuvres musicales à des instruments tels que des orgues de barbarie, des boîtes à musique ou des phonographes, gramophones, pianolas, etc..., de même que le droit d'exécuter ces œuvres à l'aide desdits instruments ont été réservés à l'auteur ; toutefois, chaque pays restait libre d'apporter sur son territoire certains tempéraments à ce principe : ainsi le système de la licence obligatoire.

L'auteur obtint aussi la sauvegarde du droit exclusif d'autoriser la reproduction ou la représentation publique de ses œuvres par la cinématographie.

B) *La mise en application de la Convention de Berlin*

Avec ce qui concerne l'entrée en vigueur de cette Convention, nous en arrivons à la grande innovation de la Conférence de Berlin : les « réserves ».

La nouvelle Convention devait être ratifiée avant le 1^{er} juillet 1910 et entrer en vigueur trois mois après l'échange des ratifications. Au moment de cet échange, les pays faisant partie de l'Union de Berne pouvaient déclarer s'ils entendaient faire des « réserves », et rester encore à l'égard de

points convenus, liés par les seules dispositions des Conventions auxquelles ils avaient adhéré antérieurement.

La Conférence de Berlin, en admettant ces réserves, voulait engager certains états, qui n'auraient pas voulu se plier à certaines prescriptions de la nouvelle Convention, à adhérer à celle-ci, tout en s'en tenant, pour certaines stipulations, aux dispositions des précédentes Conventions de 1886 et 1896, notamment en ce qui concerne le droit de traduction.

Ainsi, la Convention de Berlin n'était pas considérée comme un bloc ; mais dans l'esprit des rédacteurs de celle-ci, ces réserves ne devaient constituer qu'un état provisoire, jusqu'à l'adhésion absolue et sans restrictions des états contractants.

Mais la Conférence de Berlin n'a pas atteint le niveau des espérances que l'on avait fondées sur elle. Elle constitue cependant un progrès partiel, mais certain, dans l'histoire de la protection internationale du droit d'auteur.

IV. — LA CONFÉRENCE DE ROME DU 2 JUIN 1928

La Conférence de Berlin dans sa dernière séance du 13 novembre 1908 avait fixé pour la réunion de la prochaine conférence un délai compris entre six ans au minimum et dix ans au maximum, et désigné Rome comme siège de cette prochaine Conférence. La guerre survint et ne permit pas de s'en tenir à ce délai. Et la Conférence de Rome ne put se réunir que le 7 mai 1928. Elle tint 55 séances et siégea jusqu'au 2 juin de la même année.

Comme pour la Convention de Berlin, nous exposerons sans citer le texte officiel les principales réformes opérées par la Convention de Rome en ce qui concerne le droit d'exécution des auteurs et compositeurs de musique.

Les deux questions les plus importantes dont la Conférence devait poursuivre l'étude concernaient l'unification du délai de protection du droit d'auteur et la suppression des « réserves », dont la Convention de Berlin avait été l'innovatrice.

Nous allons voir successivement à quels résultats aboutit la Conférence de Rome en chacun de ces domaines.

a) *La durée de protection.* — Le but idéal de l'Union de Berne a toujours été de poursuivre l'unification de la durée de la protection du droit d'auteur dans tous les pays faisant partie de l'Union, cette unification se traduisant en fait par l'adoption sans restrictions du délai de 50 ans *post mortem auctoris*.

Après de nombreuses discussions, aucun accord effectif ne put être réalisé entre les diverses délégations. Donc, dans ce domaine, rien de changé. L'article 7 de la Convention de Berlin n'a subi aucune modification à Rome : le délai de 50 ans reste facultatif pour les pays de l'Union.

b) *Les « réserves ».* — La seconde réforme urgente que l'on attendait de la Conférence de Rome, c'était la suppression des « réserves ». Cette réforme put être réalisée partiellement, grâce à une bonne volonté générale de la part des délégations des Etats intéressés.

La situation créée par la faculté de faire des « réserves » constituait une injustice flagrante au profit de certains pays de l'Union, en leur permettant de profiter des avantages que la revision de 1908 avait apportés sur certains points, et cela sans avoir été obligés de consentir les concessions, auxquelles avaient dû se résigner les Etats non réservataires.

On comprend donc que la suppression des « réserves » était l'un des principaux objets de la Conférence de Rome ; et au cours de celle-ci, les représentants des Etats comprirent la nécessité de cette suppression. Et ainsi l'accord fut réalisé.

Le nouveau texte de la Convention de Rome du 2 juin 1928 prévoit donc que les Etats étrangers à l'Union ne pourront plus faire de réserves en adhérant à la Convention de Rome, sauf en ce qui concerne le droit de traduction. Seules, en effet, les dispositions relatives à ce droit pourront être reprises dans les Actes de 1886 et 1896 et faire l'objet d'une réserve de la part des nouveaux adhérents.

Mais les pays faisant précédemment partie de l'Union pourr^{ont} encore — dit l'article 27 de la Convention — conserver le bénéfice des réserves qu'ils ont formulées antérieurement, à la condition d'en faire la déclaration lors du dépôt des ratifications. Mais les Etats s'engagèrent à abandonner leurs réserves. On peut donc estimer que dans ce domaine, la Conférence de Rome a obtenu un succès relatif. Mais la Conférence de Rome n'a pas borné ses travaux à la suppression des réserves et à une tentative d'unification de la durée de protection du droit d'auteur. Elle a réalisé d'autres réformes, dont

certaines sont fort importantes quant au droit d'exécution des auteurs et compositeurs de musique, particulièrement en matière de radiophonie et de cinématographie.

En matière de radiophonie, il y avait certaines divergences de points de vue entre les diverses délégations. Toutes étaient d'accord sur le principe de la protection de l'auteur, mais non sur l'étendue de la protection à lui accorder. Ce n'est qu'en dernière heure que les représentants des Etats purent se mettre d'accord sur l'adoption d'un texte transactionnel (art. 11 *bis* nouveau).

En matière de cinématographie, les dispositions de l'article 14 ont été précisées, de manière à protéger non seulement les films qui comportent une action dramatique, mais encore les films documentaires.

Nous allons encore examiner un certain nombre de réformes réalisées par la Conférence de Rome en d'autres domaines. C'est la Conférence de Rome qui, pour la première fois, a reconnu officiellement la « collaboration » et a réglé dans l'article 7 *bis* la durée du droit d'auteur sur les œuvres composées en collaboration. Cet article déclare dans son alinéa 1^{er} que la durée de protection sera calculée d'après la date de la mort du dernier survivant des collaborateurs. Les ressortissants des pays qui accordent une durée de protection inférieure à celle que prévoit l'alinéa 1^{er} ne peuvent pas réclamer.

En ce qui concerne le « droit moral » de l'auteur, la Convention de Rome n'a fait que reconnaître le principe de sa protection (article 6 *bis*), en confiant son application aux lois nationales.

CHAPITRE III

Portée internationale effective de la Convention de Berne révisée

L'Union de Berne, depuis sa création, a cherché sans cesse à étendre son champ d'application à la fois dans le temps et dans l'espace : dans l'espace, en s'efforçant de rallier de nouveaux Etats à ses principes et à ses règles (conventions) ; dans le temps, en invitant tous ses membres à adopter un délai de protection du droit d'auteur uniforme, et d'une certaine durée minima d'au moins 50 années *post mortem auctoris*. Dans les deux sens, les résultats qui ont été obtenus sont appréciables.

A) EXTENSION TERRITORIALE DE L'UNION DE BERNE

L'Union Internationale pour la Protection des OEuvres Littéraires et Artistiques, comprend actuellement 40 Etats membres, qui sont :

L'Allemagne, à partir de l'origine (5 décembre 1887).

J. L.

- L'Australie, à partir du 14 avril 1928 (1).
- L'Autriche, à partir du 1^{er} octobre 1920.
- La Belgique, à partir de l'origine.
- Le Brésil (Etats-Unis du), à partir du 9 février 1922.
- La Bulgarie, à partir du 5 décembre 1921.
- Le Canada, à partir du 10 avril 1928.
- Le Danemark, avec les îles Féroë, à partir du 1^{er} juillet 1903.
- Dantzig (Ville libre de), à partir du 24 juin 1922.
- L'Espagne, avec colonies, à partir de l'origine.
- L'Esthonie, à partir du 9 juin 1927.
- La Finlande, à partir du 1^{er} avril 1928.
- La France, Algérie et colonies, à partir de l'origine.
- La Grande-Bretagne, à partir de l'origine.
- Colonies, possessions et certains pays de protectorat, à partir de l'origine et du 1^{er} juillet 1912.
- Palestine (pays placé sous le mandat de la Grande-Bretagne), à partir du 21 mars 1924.
- La Grèce, à partir du 9 novembre 1920.
- Haïti, à partir de l'origine.
- La Hongrie, à partir du 14 février 1922.
- L'Inde Britannique, à partir du 1^{er} avril 1928.
- Irlande (Etat libre d'), à partir du 5 octobre 1927.
- L'Italie, à partir de l'origine.

(1) L'Australie a fait partie de l'Union dès l'origine, en tant que fragment de l'Empire britannique. La date du 14 avril 1928 est celle à partir de laquelle ce dominion est devenu un pays unioniste contractant.

- Le Japon, à partir du 15 juillet 1899.
Liechtenstein, à partir du 30 juillet 1931.
Le Luxembourg, à partir du 20 juin 1888.
Le Maroc (zone française), à partir du 16 juin 1917.
Monaco, à partir du 30 mai 1889.
La Norvège, à partir du 13 avril 1896.
La Nouvelle-Zélande, à partir du 24 avril 1928.
Les Pays-Bas, à partir du 1^{er} novembre 1912.
Indes Néerlandaises, Curaçao et Surinam, à partir du
1^{er} avril 1913.
La Pologne, à partir du 28 janvier 1920.
Le Portugal, avec colonies, à partir du 29 mars 1911.
La Roumanie, à partir du 1^{er} janvier 1927.
Le Siam, à partir du 17 juillet 1931.
La Suède, à partir du 1^{er} août 1904.
La Suisse, à partir de l'origine.
La Syrie et République Libanaise (pays placés sous le man-
dat de la France), à partir du 1^{er} août 1924.
La Tchécoslovaquie, à partir du 22 février 1921.
La Tunisie, à partir de l'origine.
L'Union Sud-Africaine, à partir du 3 octobre 1928.
Sud-Ouest Africain (pays placé sous le mandat de l'Union
Sud-Africaine), à partir du 28 octobre 1931.
La Yougoslavie, à partir du 17 juin 1930.
La Cité du Vatican, à partir du 12 septembre 1935.
La population totale de ces divers pays peut être estimée
à un milliard d'âmes.

Mais ces Etats n'ont pas tous adhéré à toutes les conventions qui ont suivi et révisé celle de Berne : la Convention de Berne du 13 novembre 1908 ; la Convention de Rome du 2 juin 1928.

En effet, sur les quarante pays qui actuellement font partie de l'Union de Berne, vingt-neuf ont adhéré maintenant à l'acte de Rome. Ce sont les pays suivants :

L'Allemagne, l'Australie, l'Autriche, la Belgique, le Brésil, le Canada, le Danemark, Dantzig (ville libre), l'Espagne, la Finlande, la France, la Grande-Bretagne et l'Irlande du Nord, la Grèce, l'Inde Britannique, l'Italie, le Japon, le Maroc (zone française), Monaco, la Norvège, la Nouvelle-Zélande, la Pologne, le Portugal, la Roumanie, la Suède, la Suisse, la Syrie et République Libanaise, la Tchécoslovaquie, la Tunisie, la Cité du Vatican.

Il n'y a donc que onze Etats restant liés aux stipulations de la Convention de Berlin. Ce sont les pays suivants : Autriche, Esthonie, Etat libre d'Irlande, Haïti, Nouvelle-Zélande, Pologne, Portugal, Roumanie, Siam, Tchécoslovaquie, Union Sud-Africaine.

Ces onze Etats pourraient d'ailleurs adhérer à l'Acte de Rome : leur législation interne ne s'y opposerait pas.

B) UNIFICATION DU DÉLAI DE PROTECTION

L'unification de la durée de la protection du droit d'auteur, est, comme nous l'avons déjà montré, l'idéal que veut et doit atteindre la législation internationale en matière de protection

littéraire et artistique. Malheureusement ce but n'est pas encore atteint. La conférence de Berlin avait déjà émis un vœu en faveur du principe de la protection cinquantenaire, mais ce vœu n'a pu être encore réalisé par la Conférence de Rome de 1928, malgré les désirs de la plus grande partie des Etats représentés.

Les pays qui ont adopté actuellement une protection de cinquante années *post mortem auctoris* sont les suivants :

Allemagne, Autriche, Belgique, Brésil, Danemark, Esthonie, Finlande, Grande-Bretagne, Grèce, Hongrie, Irlande, Italie, Luxembourg, Maroc, Monaco, Norvège, Palestine, Pays-Bas, Pologne, Syrie et Liban, Tunisie, Tchécoslovaquie.

Mais il y a encore un certain nombre d'Etats et non des moindres qui n'accordent qu'une protection de trente ans *post mortem auctoris*. Ce sont les Etats suivants :

Bulgarie, Dantzig, Japon, Roumanie, Suède, Suisse.

Il n'existe que deux pays qui aient adopté un délai de protection supérieur à 50 années. En Portugal, le droit d'auteur est perpétuel. L'Espagne, elle, accorde une protection de 80 ans après la mort de l'auteur.

Mais il y a aussi des Etats qui ont adopté un délai de protection même inférieur à 30 ans. Le Liberia ne donne qu'une protection de 20 ans *post mortem auctoris*. Quant à Haïti, le délai accordé n'est pas fixé : Après la mort de l'auteur, ses œuvres continuent à être protégées pendant la vie de sa veuve et encore 20 ans ensuite pour ses enfants ou, à défaut d'enfants, 10 ans pour les autres héritiers ou ayants droit.

L'unification du délai de protection est donc assez loin d'être atteinte, et dans ces conditions ce sont encore des arrangements particuliers qui règlent entre pays unionistes la question de la protection réciproque.

Le principe actuel qui domine ces arrangements particuliers entre Etats unionistes est le suivant : tant que la durée de la protection fixée dans l'article 7 (alinéa 1^{er}) de la Convention de Rome ne sera pas acceptée par tous les pays de l'Union, cette durée ne pourra être déterminée qu'en comparant deux législations : celle du pays d'origine de l'œuvre et celle du pays où la protection est réclamée. Et, entre ces deux législations, c'est elle qui prévoit la durée la plus courte qui est décisive.

Dans tous les pays de l'Union, c'est le lieu de la première édition qui détermine le pays d'origine de l'œuvre.

Toutefois, dans les circonstances présentes, il ne faut pas désespérer de voir cette unification du délai de protection *post mortem auctoris* s'opérer d'elle-même peu à peu, d'autant plus que la majorité des Etats membres de l'Union de Berne, a actuellement adopté la protection cinquantenaire.

Ainsi, depuis la Conférence de Rome de 1928, deux grands Etats se sont ralliés à ce principe.

Le premier de ces pays est l'Autriche. Une « *Ordonnance Gouvernementale concernant le changement des délais de protection du droit d'auteur* » en date du 15 décembre 1933 a prolongé la durée de la protection des œuvres littéraires et

artistiques en Autriche, en portant celle-ci de trente à cinquante années *post mortem auctoris*.

Un an après, l'Allemagne suit l'exemple de l'Autriche et adopte la protection cinquantenaire (loi du 13 décembre 1934).

En ce qui concerne les effets de cette prolongation, il faut noter que la loi allemande aussi bien que l'ordonnance autrichienne s'appliquent aux œuvres déjà créées et encore protégées au moment de leur entrée en vigueur. Par suite, le délai de protection ne peut pas être prolongé pour les œuvres déjà tombées dans le domaine public, mais pour lesquelles le délai de 50 ans ne serait pas encore expiré.

De plus ces lois prévoient que, si avant leur entrée en vigueur, le droit d'auteur a été cédé en totalité ou en partie à un tiers, cette cession ne s'étendra pas *in dubio* à la prolongation du délai de protection, mais que toutefois celui qui aura acquis, avant la mise en vigueur de ces lois, un droit d'auteur ou obtenu l'autorisation d'exercer une prérogative se rattachant au droit d'auteur, conservera son droit d'utiliser l'œuvre moyennant une redevance équitable.

D'ailleurs, la tendance générale nous fait conclure que c'est le cédant et non le cessionnaire qui doit profiter du bénéfice d'une prolongation ultérieurement intervenue de la protection (affaire héritiers Donizetti c/ Sté Lemoine et C^{ie}, Cour d'appel de Paris, 25 juin 1914).

Après cette étude sur la durée de la protection des œuvres littéraires et artistiques, on peut déclarer que le délai de cin-

quante ans *post mortem auctoris* a conquis une position dominante, et encore chaque jour croissante.

Il faut espérer que la Conférence de Bruxelles qui se réunira en 1936 consacrera l'unification définitive et totale de la durée de la protection du droit d'auteur.

C) LA COLLABORATION ET LE DROIT MORAL

Les résultats acquis par l'Union de Berne ne sont pas limités à la prolongation du délai de protection. La Conférence de Rome a réalisé de grands progrès, dans deux questions et non des moins délicates du droit d'auteur : il s'agit de la collaboration et du droit moral.

a) *La Collaboration*

La question des œuvres faites en collaboration est intimement liée à celle du délai de protection.

Le principe qu'une œuvre composée en collaboration par deux ou plusieurs personnes forme un tout indivisible étant admis, il est logique d'en conclure que le même délai de protection doit être accordé à tous les collaborateurs. Donc l'œuvre faite en collaboration ne doit tomber dans le domaine public qu'à l'expiration des droits du dernier survivant des collaborateurs. Ce principe a été reconnu par tous les Etats, membres de l'Union de Berne, mais il a été inégalement appliqué. Toutefois, les ressortissants des pays qui accordent une durée de protection inférieure ne peuvent pas réclamer

dans les autres Etats unionistes une protection plus étendue en durée que celle accordée par leur loi nationale.

b) *Le droit moral*

La protection du droit d'auteur semble actuellement être sinon parfaitement réalisée, du moins bien assurée. Le créateur d'une œuvre littéraire et artistique peut aujourd'hui tirer de son travail un profit légitime. Et la législation internationale va encore plus loin maintenant en ce domaine. La Convention de Rome de 1928 a reconnu à l'auteur, en plus de son droit pécuniaire, un droit moral sur ses œuvres.

Ainsi, indépendamment de ses droits patrimoniaux, et même après avoir fait cession de ces droits, l'auteur conserve encore le droit de revendiquer la paternité de son œuvre, ainsi que le droit de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de cette œuvre, qui serait préjudiciable à son honneur ou à sa réputation. Mais c'est à la législation nationale des pays de l'Union qu'il appartient de fixer les conditions d'exercice de ces droits. Quant aux moyens de recours pour les sauvegarder, ils sont réglés par la législation du pays où la protection est réclamée.

La Confédération internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs estime qu'il faut réserver aux lois nationales la protection du droit moral après la mort de l'auteur et après l'extinction des droits patrimoniaux.

Le droit moral et la collaboration ne sont pas les seules questions délicates dont les grandes conférences internatio-

nales aient à poursuivre l'étude. En effet, les progrès récemment accomplis par la science moderne en matière de reproduction et d'exécution des œuvres musicales et littéraires ont posé dans la législation internationale du droit d'auteur de nouveaux problèmes, délicats et complexes dont les précédentes conférences de l'Union de Berne ont commencé l'examen, et que les prochaines conférences internationales auront à résoudre. Il s'agit de l'exécution des œuvres musicales et littéraires à l'aide de certains procédés modernes : les instruments musico-mécaniques, la radiophonie et le film sonore, qui feront spécialement l'objet d'un prochain chapitre.

Mais avant d'arriver à cette étude, il y a lieu d'envisager les difficultés qui se présentent pour la mise en application des principes de la Convention de Berne quand ceux-ci viennent en concurrence avec les prescriptions de la loi nationale d'un pays. En un mot, c'est une question de hiérarchie : la Convention internationale prime-t-elle la loi nationale d'un Etat ? Laquelle devra recevoir application ?

D) CONCURRENCE DE LA CONVENTION INTERNATIONALE ET DE LA LOI NATIONALE DANS UN ETAT MEMBRE DE L'UNION DE BERNE

L'article 19 de la Convention de Berne révisée, aux termes duquel les dispositions de cette Convention n'empêchent pas de revendiquer l'application de dispositions plus larges qui

seraient édictées par la législation d'un pays où l'Union en faveur des étrangers en général, a toujours suscité des difficultés d'interprétation.

A cette question, deux doctrines ont donné une réponse différente :

A) La première de ces doctrines prétend que la Convention ne saurait impliquer un recul pour les pays à législation avancée, les lois et les conventions plus libérales devant être maintenues.

Pour les partisans de cette thèse, les prescriptions de droit matériel de la Convention doivent être considérées comme un minimum de protection assuré aux unionistes, et, dans ces conditions, un pays unioniste a obligation d'aller au delà de ce minimum, chaque fois que sa propre loi se montre plus généreuse envers les auteurs nationaux. C'est le principe de l'assimilation de l'unioniste au national.

Il s'agit là d'une application du principe de la territorialité. Cela consiste à traiter l'auteur conformément à la loi du pays où il revendique la protection. Mais ce système a l'inconvénient grave d'obliger les pays libéraux à donner beaucoup, tout en permettant aux pays arriérés de ne rendre que peu.

Cette première théorie n'est basée sur aucun texte précis de la Convention de Berne.

B) La deuxième théorie n'admet pas, au contraire, que les ressortissants de l'un des pays contractants invoquent le droit interne dans le cas où celui-ci serait plus favorable que la

Convention internationale. En fait, c'est là l'interprétation courante.

En effet, selon l'esprit de la Convention de Berne révisée, on peut dire que les États contractants ne s'engagent à accorder aux auteurs unionistes, dans leurs lois nationales, qu'une protection minima d'une étendue déterminée.

Si les rédacteurs de la Convention avaient eu l'intention de laisser la porte ouverte à l'application des dispositions nationales éventuellement plus favorables que le droit matériel conventionnel, ils l'auraient stipulé formellement.

La Convention laisse donc les États libres de décider (par exemple dans des traités comportant une clause de réciprocité) que leurs lois sur le droit d'auteur s'appliqueront seulement à certaines catégories d'étrangers unionistes expressément désignés et non pas à tous les unionistes.

A notre avis, il est dans l'esprit de la Convention que les articles des lois internes qui seraient plus favorables que les articles correspondants de la Convention, peuvent sans difficultés s'appliquer aux auteurs unionistes, tout comme les articles dont la matière n'est pas réglée dans la Convention internationale.

Nous allons voir, maintenant comment les États de l'Union ont interprété ou pratiqué l'article 19 de la Convention de Berne révisée. Suivant le point de vue adopté par eux, on peut les classer en 4 groupes :

1° Les pays les plus libéraux accordent aux œuvres étrangères la même protection qu'aux œuvres nationales. Ce sont :

le Luxembourg, le Maroc, le Portugal, la Syrie et le Liban, et aussi la France.

Mais en France, la doctrine et la jurisprudence ont admis que l'auteur étranger ne pouvait avoir en France plus de droits qu'il n'en possède dans son pays d'origine.

2° Un second groupe de pays a adopté le système de la réciprocité législative : Belgique, Espagne, Monaco, Pologne, Roumanie, Yougoslavie.

Dans ces Etats, quand les dispositions de la loi interne sont plus favorables que celles de la Convention, l'étranger unioniste pourra revendiquer la protection accordée par celle-là, à la condition, toutefois, que son pays d'origine accorde des avantages réciproques.

3° Un troisième groupe de pays a adopté le principe de la réciprocité diplomatique. Ce sont les Etats suivants : Autriche, Danemark, Grande-Bretagne, Italie, Norvège, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie.

Dans ce système la loi nationale n'est jamais applicable directement aux étrangers, mais seulement en vertu d'une décision spéciale du gouvernement (loi ou décret), indiquant expressément les bénéficiaires.

Si la loi d'un pays à réciprocité diplomatique contient une prescription plus favorable aux auteurs que la disposition correspondante de la Convention, cette prescription de la loi nationale ne s'appliquera aux auteurs unionistes que s'il existe une décision gouvernementale prise en ce sens.

4° Dans le quatrième groupe il faut enfin ranger les Etats qui ne protègent les auteurs étrangers qu'en vertu des traités.

Ce sont les Etats suivants : Allemagne, Brésil, Bulgarie, Dantzig, Esthonie, Finlande, Grèce, Haïti, Hongrie, Japon, Liberia, Pays-Bas, Tunisie.

Les auteurs étrangers qui bénéficieront de la protection accordée aux nationaux seront ceux expressément désignés dans le traité. La clause de la nation la plus favorisée a ici son rôle à jouer, et peut avoir parfois des conséquences très curieuses.

Ainsi, les trois premiers groupes de pays recourent à la loi pour protéger les auteurs étrangers, alors que le quatrième groupe ne se réfère qu'au traité.

Mais il y a un principe qu'il faut admettre : c'est que dans la hiérarchie des normes, la loi internationale élaborée, et fixée dans une convention, est supérieure au droit interne des Etats particuliers qui ont ratifié cette convention internationale. En un mot, la loi internationale doit primer la loi nationale au cas de conflit entre ces deux normes.

Une application de ce principe vient d'être expressément envisagée en France. Le Président de la République a signé le 17 avril 1935 un projet de loi destiné à rendre « applicable aux Français les dispositions des Conventions internationales qui seraient plus favorables que la loi française pour protéger les droits des auteurs sur leurs œuvres littéraires et artistiques ».

La raison de ce projet est la suivante : La Conférence de Rome, qui a été rendue exécutoire sur le territoire français par le décret du 21 décembre 1933 la promulguant, accorde à tous les ressortissants des Etats unionistes, le droit d'invoquer, dans toute son étendue, la protection qu'elle accorde expressément aux auteurs. Or, cette convention marque des progrès sensibles sur un certain nombre de points très importants, touchant au fond du droit et apporte des réformes sérieuses qui sont encore attendues dans notre législation interne. Il semble donc choquant que les Français soient soumis à un régime moins favorable que celui dont bénéficient les ressortissants des Etats unionistes en France.

Le texte officiel (1) de ce projet de loi, soumis à la Chambre des Députés, le 28 mai 1935, et renvoyé pour examen à la Commission de l'enseignement et des Beaux-Arts est le suivant :

« ARTICLE UNIQUE. — Les Français peuvent revendiquer
« l'application à leur profit en France, en Algérie et dans les
« Colonies françaises, des dispositions de la Convention Inter-
« nationale signée originellement à Berne le 9 septem-
« bre 1886, révisée à Rome, le 2 juin 1928 et relative à la pro-
« tection des droits des auteurs sur leurs œuvres littéraires et
« artistiques ainsi que de tous les accords internationaux qui
« modifieraient à l'avenir ladite Convention de Rome du
« 2 juin 1928, dans tous les cas où les dispositions de ladite
« Convention et desdits accords internationaux sont ou seront

(1) *Journal officiel* du 1^{er} août 1935, Documents parlementaires, Annexe n° 5.325.

« plus favorables que la loi française pour protéger le droit
« des auteurs sur leurs œuvres littéraires et artistiques. »

Il faut espérer que d'autres Etats suivront l'initiative de la France, car de telles dispositions législatives internes sont très favorables à l'unification internationale du droit d'auteur.

Dans ces conditions, il serait très désirable actuellement que tous les pays unionistes adhérassent à l'acte de Rome de 1928. Il suffit, en effet, d'un seul pays pour compromettre l'unité à laquelle on désire tant atteindre, puisque l'Etat qui reste lié par le texte antérieur à celui de Rome oblige tous les autres Etats à appliquer cette ancienne Convention dans leurs rapports avec lui.

Le sort des « réserves » dépend en grande partie de l'adhésion des pays réservataires à l'Acte de Rome : en effet, on a constaté que la plupart des pays réservataires, qui ont ratifié la Convention de Rome du 2 juin 1928, ont, à cette occasion, abandonné leurs réserves.

La Conférence de Bruxelles, prévue tout d'abord pour l'année 1935, a été reportée à l'année 1936, en vue, justement, des adhésions que l'Acte de Rome doit recevoir.

CHAPITRE IV

Le droit d'auteur international dans les formes modernes de reproduction musicale : le disque, le film sonore, la radiophonie

Il importe actuellement de faire une part toute spéciale aux formes nouvelles sous lesquelles s'expriment aujourd'hui la pensée littéraire et musicale. Il s'agit de l'exécution des œuvres littéraires, dramatiques et musicales au moyen de certains procédés récemment découverts par la science. Nous voulons parler des instruments musico-mécaniques, du film sonore et de la radiophonie. Ces découvertes de la science ont ouvert un domaine nouveau à l'expression de la pensée et, par suite, ont étendu le champ, tant international que national, de la protection du droit d'auteur. La conférence de Rome a donc dû envisager et étudier la protection internationale du droit d'auteur dans ces nouveaux domaines et nous allons exposer les principes actuellement admis, et les applications tirées de ces principes, en matière de reproduction mécanique, de film sonore et de radiophonie.

Ces principes sont, sur certains points, identiques en matière de reproduction mécanique et de film sonore.

Les reproductions des œuvres musicales sur disques phonographiques ou sur pellicules, destinées à être projetées dans les exécutions cinématographiques de films sonores, ont une origine récente mais les auteurs et la jurisprudence de la plupart des pays ont admis qu'elles devraient être soumises aux règles qui régissent le droit d'auteur.

Or, dans tous les pays qui ont une législation sur le droit d'auteur, on a considéré que les auteurs ont sur leurs œuvres deux droits absolument distincts :

- 1° le droit d'édition, de publication ou de reproduction ;
- 2° le droit d'exécution ou de représentation.

Le droit d'édition ou de reproduction concerne la reproduction de quelque manière que ce soit : par l'impression, la gravure et aussi la reproduction sur disques phonographiques ou sur pellicules cinématographiques sonores des œuvres musicales, dramatiques ou littéraires : on peut dire, en un mot, que ce droit s'applique à la matérialisation de l'œuvre, en vue de sa distribution dans le public.

Le droit d'exécution ou de représentation est absolument distinct du droit d'édition. Il comporte pour l'auteur le droit d'autoriser ou d'interdire l'exécution ou la représentation publique de son œuvre. En ce cas il n'y a pas matérialisation de l'œuvre, il n'y a pas reproduction matérielle de l'œuvre, il y a seulement un usage, une exécution de l'œuvre

en présence du public. C'est cette exécution publique qui donne naissance au droit de l'auteur ou du compositeur.

Ces deux droits qui appartiennent aux auteurs sont bien distincts et ont des caractères différents.

D'ailleurs, dans la législation française, comme dans beaucoup de législations étrangères, si ces deux droits sont visés dans la même loi, le plus souvent ils font l'objet de chapitres bien séparés et d'articles spéciaux.

Nous allons distinguer maintenant entre l'exécution musicale à l'aide de disques phonographiques et l'exécution musicale au moyen du film sonore.

A) LA REPRODUCTION MÉCANIQUE : LES DISQUES PHONOGRAPHIQUES

La protection du droit d'exécution des œuvres musicales au moyen des disques phonographiques a été attentivement étudiée dans les Conférences de l'Union de Berne.

L'article 13 de la Convention de Berne-Berlin a accordé clairement aux auteurs et compositeurs d'œuvres musicales deux droits exclusifs et bien distincts :

1° celui d'autoriser l'adaptation de ses œuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement ;

2° celui d'autoriser l'exécution publique des mêmes œuvres au moyen de ces instruments.

Puisque l'auteur ou le compositeur d'œuvres musicales a deux droits différents, il y a lieu d'en conclure sans hésitation qu'il peut aliéner le premier, tout en conservant le second. En général, l'auteur qui consent à ce que son œuvre

soit adaptée aux instruments mécaniques pense à la vente des disques ou autres appareils à des particuliers, et non pas aux concerts publics qui pourront être donnés au moyen de ces appareils. Il y a là deux ordres d'idées tout à fait différents, et que la jurisprudence française et la plupart des jurisprudences étrangères ont sanctionné comme il convenait.

L'arrêt de la Cour de Paris du 1^{er} mai 1925 (*Gazette du Palais*, 2 juillet 1925) a fait un examen approfondi des contrats d'édition qui lui avaient été soumis et a bien marqué la distinction entre l'édition et l'exécution de l'œuvre.

« Considérant, en effet, que la propriété artistique et littéraire, telle qu'elle est reconnue dans notre législation, comprend deux droits qui, dès l'origine, ont été distingués : droit de représentation et droit d'édition ; que le premier a été constitué par la loi des 13-19 janvier 1791 et est sanctionné par l'article 428 du Code pénal ; que le droit d'édition a été institué par le décret des 16-19 juillet 1793 et trouve sa sanction dans les articles 425 et 427 du Code pénal ; qu'il est de tradition et passé en règle générale que les auteurs se réservent le droit de représentation et ne cèdent que le droit d'édition ; considérant que si elle ne peut être assimilée à une représentation, la reproduction phonographique doit être tenue pour une édition dans le sens large attribué par l'usage et par la jurisprudence au mot « édition » ; que dans l'acceptation ainsi consacrée, éditer une œuvre c'est la produire et la répandre dans le public par une fixation matérielle et durable ».

Dans ces conditions, la reproduction phonographique n'est que l'édition sonore d'une exécution privée, et lorsqu'un com-

positeur cède une œuvre à un éditeur il a toujours soin de réserver formellement son droit d'exécution, d'autant plus qu'il a confié le plus souvent l'exercice de celui-ci à une Société de perception de droits d'auteur.

Mais la portée effective de l'article 13 de la Convention de Berne révisée a malheureusement une portée assez limitée.

L'alinéa 2 de cet article prévoit, en effet, que des réserves et conditions relatives à l'application de cet article pourront être déterminées par la législation intérieure de chaque pays en ce qui le concerne ; mais toutes réserves et conditions de cette nature n'auront qu'un effet strictement limité au pays qui les aura établies. Les Etats ont donc la faculté d'apporter certaines restrictions au droit exclusif du compositeur. La principale de ces restrictions est la « licence obligatoire ».

La licence obligatoire. — La licence obligatoire peut être, en effet, considérée comme une conséquence — la plus funeste de toutes — de la faculté de réserve insérée en 1908 dans l'article 13 de la Convention de Berne révisée, afin de permettre aux Etats intéressés de ménager une transition entre le régime du domaine public complet, applicable jusque-là à la reproduction musico-mécanique, et le régime de la protection absolue (1).

La licence obligatoire est une situation particulière, créée par la loi de certains pays aux auteurs et compositeurs dont

(1) *Inter-Auteur*, novembre 1933. G. TOURNIER.

les œuvres sont reproduites au moyen des instruments de musique mécanique.

Elle consiste principalement à donner aux fabricants d'instruments mécaniques un droit qui, appartenant à l'auteur en vertu de la loi, passe, en vertu de la licence, entre les mains de ces fabricants, et voici comment :

Un auteur ou un compositeur donne à un fabricant d'instruments de musique mécanique, le droit de reproduire mécaniquement une de ses œuvres, ou un ayant droit donne à un fabricant d'instruments de musique mécanique, le droit de reproduire mécaniquement une œuvre du domaine privé ; du fait seul que cette autorisation a été donnée une fois, il découle qu'aucun fabricant d'instruments de musique mécanique n'est tenu de demander une autorisation nouvelle pour insérer sur des instruments mécaniques, l'œuvre déjà donnée une première fois.

1^{re} Conséquence : l'auteur n'est donc plus maître de son œuvre, lorsqu'il a donné la première autorisation ;

2^e Conséquence : le mot « Licence obligatoire » prenant un sens élargi, dans certaines législations, il arrive que le fait d'avoir autorisé un fabricant d'instruments de musique mécanique à insérer une œuvre du domaine privé sur un instrument mécanique peut comporter, doit comporter, dans certains cas le droit de l'exécuter sans payer le droit d'exécution.

Donc, lorsque la licence obligatoire existe dans un pays, et qu'elle ne comporte pas de restriction, le fait seul d'insérer

sur un instrument de musique mécanique une œuvre, comporte avec lui, le droit d'édition et le droit d'exécution.

Mais tout fait craindre que, peu à peu, la licence obligatoire ne comportant, au début, que le droit d'édition, ne comporte, à l'avenir, le droit d'exécution et le droit d'édition.

En principe, la licence obligatoire est une institution destinée à protéger l'industrie des instruments mécaniques. On voulait empêcher qu'un fabricant trop adroit ou trop puissant ne s'assurât le concours exclusif des meilleurs compositeurs dont il aurait eu seul le droit de fixer sur disques les œuvres passées ou futures. Or, ce résultat peut être obtenu sans qu'on touche au droit exclusif d'exécution des auteurs.

La licence obligatoire constitue une profonde atteinte au droit absolu de disposition de l'auteur sur son œuvre, puisqu'elle confère pratiquement à toute l'industrie d'un même pays l'autorisation automatique et définitive de reproduire une œuvre, pourvu qu'une première autorisation ait été donnée à un fabricant quelconque. Encore faut-il ajouter qu'il est admis en Allemagne par la jurisprudence que la première autorisation de reproduction musico-mécanique est censée avoir été donnée dès que l'auteur a cédé ses droits d'édition à un éditeur. En d'autres termes, la licence obligatoire, en réduisant l'obtention d'une autorisation à une formalité, ne laisse plus à l'auteur qu'un simple droit de créance.

Cette spoliation inconcevable de l'auteur est d'autant plus dangereuse et son abolition devrait être d'autant plus énergique-

ment poursuivie par toutes les Sociétés d'auteurs, qu'elle risque d'être transportée du domaine de la reproduction musico-mécanique, où elle est actuellement confinée, dans celui de l'exécution publique. Une des particularités du disque, est, en effet, de réunir concrètement l'exercice du droit d'exécution publique à celui du droit de reproduction, ce qui, d'ailleurs, a provoqué en Allemagne et en Suisse une sorte de résorption du premier de ces droits dans le second, tout disque qui a payé sa taxe de reproduction pouvant servir gratuitement à l'exécution publique.

Dans ce sens, un arrêt du Tribunal Fédéral Suisse, en date du 17 juillet 1933, a décidé que l'enregistrement musico-mécanique, exécuté en vertu d'une licence obligatoire ou conventionnelle emportait pour le fabricant et les acquéreurs du disque la faculté de faire entendre celui-ci en public sans consentement et sans taxe spéciale. (Affaire Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique contre Steenworden).

En vertu de l'article 21 de la loi Suisse du 7 décembre 1922, le Tribunal Fédéral déclare :

« Qu'il ne saurait y avoir aucun doute que celui qui a acquis
« en vertu d'une licence obligatoire le droit d'adapter une
« œuvre musicale au gramophone, obtient par cela même la
« faculté de faire entendre publiquement les disques en Suisse.
« Il peut aussi les vendre et transférer ainsi à l'acheteur le
« droit d'exécution publique. L'auteur n'a aucun moyen de
« s'y opposer ».

Le Tribunal fédéral ajoute :

« Mais la question qui se pose en l'espèce est de savoir s'il
 « en est de même lorsque la reproduction a eu lieu non pas
 « en vertu d'une licence obligatoire, mais en vertu d'une li-
 « cence volontaire (conventionnelle).

«
 « Dans les divers cas, l'objet immédiat de la licence est iden-
 « tique : c'est le droit de reproduction, et la conséquence du
 « transfert est la même ; l'autorisation d'adapter l'œuvre aux
 « instruments mécaniques entraîne *ex lege* le droit de l'exé-
 « cuter publiquement au moyen desdits instruments.
 «

Bref, il suffit que l'autorisation de transposer un morceau de musique au gramophone ait été donnée volontairement par l'ayant droit pour que le fabricant ou les acquéreurs des disques puissent faire entendre ceux-ci en audition publique sans qu'il soit besoin pour cela d'une nouvelle autorisation ni d'une taxe spéciale.

Le Tribunal fédéral conclut donc qu'en cas de licence volontaire, il n'est pas spécifié que cette autorisation doive être donnée exclusivement aux fabricants qui possèdent un établissement en Suisse et pourraient exiger la licence obligatoire conformément aux articles 17 et suivants.

Ce jugement est formellement contraire à l'article 13 de la Convention de Berne qui déclare :

« Les auteurs d'œuvres musicales ont le droit exclusif d'au-
 « toriser : 1° l'adaptation des œuvres à des instruments ser-
 « vant à les reproduire mécaniquement ; 2° l'exécution pu-
 « blique de ces mêmes œuvres au moyen de ces instruments ».

Ce principe fondamental de l'article 13 est donc obligatoi-

rement imposé à chacun des Etats signataires de la Convention et nul n'a le droit de s'y soustraire. Or, la Suisse figure au nombre de ces Etats et l'on ne saurait soutenir, comme le fait l'arrêt ci-dessus rapporté que cet article du traité a été en quelque sorte abrogé par la loi de 1922 qui paralyserait en Suisse les dispositions contraires d'un traité plus ancien.

Seule, l'*application* de ce principe, et non pas le principe lui-même, peut faire l'objet des « réserves et conditions » prévues au second paragraphe du même article 13. Toutefois, il est expressément spécifié que ces « réserves et conditions » n'auront qu'un effet « strictement limité » au pays qui les aurait établies.

Il en résulte que ces articles apportent une restriction au droit d'auteur, et, par suite, devaient être appliqués strictement. Or, l'arrêt du 17 juillet 1933, au lieu de limiter l'autorisation volontaire de l'article 21 à la seule autorisation *donnée en Suisse à un industriel de Suisse contre paiement d'une indemnité équitable*, ainsi que dispose l'article 17 auquel renvoie l'article 21, l'a étendue à toutes autorisations d'adapter, données n'importe où à n'importe qui, sans bourse délier, privant ainsi d'un seul coup toutes les œuvres adaptées à l'étranger de toute protection en Suisse.

Une interprétation aussi extensive des dispositions restrictives des droits suisses ne semble pas justifiée.

Nous ne nous arrêterons pas à l'argument donné par le Tribunal fédéral que la loi de 1922 abroge les dispositions antérieures de la Convention de Berne de 1896. En effet, cette Con-

vention a été révisée à Rome en 1928 et approuvée par la ratification ultérieure des Chambres fédérales ; elle constitue donc un nouvel acte de législation qui doit l'emporter sur la loi de 1922 qui lui est antérieure.

Ce jugement a encore créé en faveur des auteurs suisses un privilège exorbitant puisque ceux-ci continueront à encaisser dans les pays étrangers les droits d'exécution de leurs œuvres, tandis que les auteurs étrangers verront leurs œuvres exécutées en Suisse gratuitement et à leur détriment.

Il est donc indispensable que le législateur intervienne, soit pour donner une interprétation de l'article 21, soit pour en modifier le texte, ou que la Cour de cassation revienne sur l'interprétation donnée par elle des dispositions de l'article 21 (paragraphe 2) de la loi et cherche à lui donner une application conforme à l'intérêt des auteurs et à la législation internationale.

En effet, le plus important des droits musico-mécaniques de l'auteur est le droit d'exécution. C'est pourquoi les pays, dont la Suisse, qui ont simplement déclaré que l'autorisation donnée d'enregistrer impliquait « *de plano* » celle d'exécuter en public l'œuvre fixée sur l'instrument mécanique, ont mis, de la sorte les auteurs dans l'impossibilité de tirer le moindre profit pécuniaire de l'exécution de leur musique enregistrée, ce qui est d'autant plus fâcheux que l'émission des exécutions fixées sur disques prend une place importante dans les programmes de radio.

Or, les pays qui refusent à l'auteur le droit d'exécuter en

public les disques sur lesquels ses œuvres sont enregistrées ne lui accordent pas non plus de redevance pour les gramophons concerts radiodiffusés ; c'est logique, mais on a dit, pour justifier ce système, que le prix du disque englobait l'autorisation d'utiliser ce dernier en public. Or, ceci est faux, car l'autorisation de fixer une œuvre sur un disque n'implique pas le droit d'exécuter en public l'enregistrement ainsi obtenu.

On voit quelles graves conséquences peuvent résulter d'une décision comme celle rendue par le Tribunal fédéral Suisse. En effet, lorsqu'un pays ne protège pas, ou protège seulement avec certaines restrictions (licence obligatoire) le droit de fixer sur disques les œuvres musicales, les fabricants profiteront naturellement des circonstances. Cependant, les disques confectionnés sous ce régime favorable au domaine public ne pourront pas circuler librement dans un pays où l'auteur serait mieux protégé. Ceci résulte de l'alinéa 4 de l'article 13 de la Convention de Rome.

Nous avons déjà dit que la lutte pour l'unification de la durée de la protection du droit d'auteur devait être l'article essentiel du programme de la prochaine Conférence de Bruxelles ; malheureusement cette unification ne pourra être complète qu'en supprimant le régime de la licence obligatoire adopté par certains pays. D'ailleurs, la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs a décidé d'engager une lutte de principe contre la licence obligatoire et de demander l'abrogation de l'alinéa 2 de l'article 13 de la Convention de Berne révisée.

B) LE FILM SONORE

Nous nous sommes efforcés d'établir au début de ce chapitre la distinction entre le droit d'édition et le droit de représentation et la sanction que les Tribunaux, dans la plupart des pays, y avaient apportée.

La Cour de cassation française, dans son audience du 10 novembre 1930, a spécifié, d'une façon catégorique, que la représentation s'adresse à un public généralement réuni dans le lieu où elle se produit, en tous cas, appelé à en jouir dans le temps même qu'elle se produit, par une communication à peu près instantanée des artistes avec l'auditoire.

Elle en avait conclu que le film parlant rentrait dans la catégorie des représentations, puisque, en général, le film parlant est presque toujours destiné à des représentations publiques.

Elle en avait aussi conclu que le compositeur qui aura cédé ses droits d'édition ne se sera pas dépouillé, au profit de l'éditeur ; qu'il conserve, par suite, tous ses droits sur l'exécution de ses œuvres.

En effet, éditer une œuvre, c'est la produire et la répandre dans le public par une fixation matérielle et durable ; au contraire, dans le film, il faut distinguer l'autorisation de le fabriquer et l'autorisation de le projeter ; la diffusion de l'œuvre dépend de la projection. Il est donc légitime que le droit de l'auteur s'exerce aussi sur cette dernière.

Rappelant ces principes, la Cour d'appel de Paris, dans un arrêt du 4 janvier 1934 (1), vient de statuer de la façon suivante :

« Considérant qu'à bon droit le Tribunal a assimilé l'en-
« registrement et la production d'un film sonore à une véri-
« table audition qui, pour être effectuée par un moyen nou-
« veau, n'en est pas moins protégée par la disposition de la
« loi de 1793 ; que si la perception de ce droit d'auteur, par
« l'intermédiaire de la Société des Auteurs, Compositeurs et
« Editeurs de Musique, a mis obstacle à toute réclamation
« du musicien, basée sur l'exécution publique de son œuvre,
« l'éditeur propriétaire ne s'est, par contre, jamais dessaisi du
« droit qui lui appartenait d'interdire l'enregistrement de
« toute œuvre musicale ou littéraire, à laquelle il aurait été
« procédé sans son autorisation ».

Cet arrêt est une nouvelle confirmation de la décision rendue par la Chambre Civile le 29 octobre 1930.

Il est définitivement acquis que la reproduction d'une œuvre littéraire ou musicale, quel que soit le mode de reproduction, n'est qu'une modalité particulière de l'exercice du droit d'édition, et que l'auteur ou le compositeur conserve toujours personnellement son droit d'autoriser l'exécution publique de son œuvre ou de la refuser.

Si d'un autre côté, nous voulons nous reporter aux décisions étrangères nous pouvons citer un jugement du Tribunal

(1) Affaire DE LARA et MÉRÉ c/ HUGON (Cour d'Appel de Paris, 1^{re} Chambre, *Gazette du Palais* du 4 mars 1934).

Royal de Budapest, du 23 décembre 1932, rendu au profit de la Société Hongroise des auteurs (Magyar Szovegirok es Zovetketejete).

Il fut reconnu aux termes de ce jugement que : « selon le
« Copyright Act Hongrois, les droits d'auteur devaient être
« aussi bien protégés dans les productions cinématographiques
« que dans les productions littéraires et artistiques ; que si,
« lorsque la loi fut votée, les films sonores n'existaient pas, il
« avait été néanmoins stipulé que le consentement des auteurs
« était nécessaire pour les exécutions accompagnées de séances
« de vues cinématographiques. Que la loi établissait que l'au-
« teur possédait le droit d'exécution publique sur ses œuvres,
« et que ce droit s'étendait à la reproduction mécanique ; qu'il
« s'ensuivait que le droit d'inclure des morceaux dans un
« film sonore devait être obtenu de l'auteur ; que les défen-
« deurs ne pouvaient invoquer leur ignorance ; qu'ayant joué
« le film sans solliciter l'autorisation pour l'exécution des
« morceaux inclus dans le film ils ont enfreint les droits des
« auteurs. »

Nous pouvons encore rapporter un jugement du Tribunal Correctionnel de Bucarest du 4 janvier 1934 (rapporté *Inter-Auteur*, n° 40 de février 1934). Cet arrêt déclare :

« que la présentation d'un film sonore par lequel est exposée
« une action dans toute sa complexité, qui ne diffère en rien
« d'une représentation théâtrale, constitue dans l'esprit de la
« loi une représentation ; que conjointement au film ont été
« exécutés des morceaux de musique et des compositions musi-
« cales, ainsi qu'il a été constaté dans le procès-verbal ; que
« la loi ne fait aucune distinction entre les exécutions publi-

« ques données par un orchestre composé de personnes physiques et les exécutions avec des appareils mécaniques, tels que gramophones, radio, cinématographe... ; que la représentation en public de compositions musicales désignées et imprimées sur la pellicule du film sonore « Grand Hôtel », a eu lieu sans l'autorisation des auteurs et constitue le fait prévu et puni par l'article 48 de la Loi sur la propriété littéraire. »

La Cour Suprême de Justice de Berlin « Reichsgericht » a rendu le 18 février 1933 un arrêt caractéristique sur cette question qui divisait les Sociétés d'auteurs Gema, G. D. T., et A. K. M., unies dans la Musikschutzverband avec la Société de films Universum Aktiengesellschaft (Ufa).

Deux décisions avaient repoussé la thèse des producteurs qui, s'appuyant sur l'article 22 A de la Loi allemande soutenaient que l'autorisation de projeter des films sonores était, comme pour l'exécution des disques et autres instruments musico-mécaniques, liée à l'autorisation de produire l'œuvre originale et, qu'en conséquence, les Sociétés d'auteurs n'avaient aucune raison de percevoir des droits lors de la projection dudit film dans les salles dont la Ufa est propriétaire.

Dans un arrêt très longuement motivé, la Cour Suprême de Leipzig a confirmé, d'une façon particulièrement éclatante le droit des auteurs de disposer de leurs œuvres et la non-applicabilité en l'espèce de la licence obligatoire à une forme nouvelle d'utilisation de ces œuvres qui n'avait pas été prévue par le Législateur allemand.

De même, le Tribunal Fédéral Suisse, le Tribunal Suprême de Genève, a rendu le 12 décembre 1933, une décision qui met fin à la lutte qui existait entre la Société Anonyme de l'Alhambra de Genève, et la Société des Auteurs et Compositeurs de Musique.

Cet arrêt très longuement motivé, et au cours duquel la Cour a réglé, d'une façon précise, l'interprétation qu'il y avait à donner à la licence obligatoire qui existe également en Suisse, a déclaré que le film sonore n'étant pas un moyen de reproduction d'une œuvre musico-littéraire proprement dit, n'est pas soumis à l'article 21 L. F. de ladite loi. Que, par suite, l'exécution n'en est pas libre et que l'entrepreneur de cinéma qui veut le présenter à des spectateurs doit y être autorisé par l'auteur ou ses ayants cause et leur payer, le cas échéant le droit d'exécution.

Elle a donc conclu qu'en présentant à son public des films sonores comprenant des œuvres d'auteurs non tombées dans le domaine public, la Société de l'Alhambra a violé les droits d'exécution appartenant à la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique et lui en doit réparation.

Ainsi qu'on le voit, les Tribunaux Suprêmes des principaux pays ont tranché la question dans le sens du droit des auteurs d'autoriser eux-mêmes les exécutions publiques de leurs œuvres, au moyen de films sonores.

Nous devons signaler, enfin, qu'au cours d'une réunion à Berlin des Sociétés de Droit d'Exécution, les Délégués de la Société Tchèqueoslovaque (Osa) et des Sociétés Scandinaves ont

informé l'Assemblée que, dans tous ces pays, des droits sont perçus sans difficulté pour les exécutions au moyen d'un film sonore. Ils ont fait remarquer particulièrement qu'en Norvège les cinémas scandinaves sont pour la plupart administrés par les Municipalités, ce qui est aussi le cas en Tchécoslovaquie, pour un certain nombre de ces établissements (voir *Inter-Auteur*, n° d'avril 1934, page 712).

On peut donc dire que dans tous les pays qui ont une législation relative au droit d'auteur, les exécutions publiques, au moyen de films sonores, sont soumises à l'autorisation préalable des auteurs et compositeurs, et par suite au paiement des droits réclamés par les Sociétés qui sont chargées de la perception.

On ne saurait tirer un argument quelconque d'une décision qui a été rendue récemment par le Tribunal Mixte d'Alexandrie qui, se basant sur ce fait qu'il n'existait en Egypte aucune législation spéciale sur le droit d'auteur, en a conclu qu'il appartenait au Tribunal de rechercher quels pouvaient être les droits afférents à chacun de ceux qui ont contribué à l'organisation du film.

C'est en ce basant sur l'alinéa 4 de l'article 14 de la Convention de Berne révisée et l'interprétation de son texte, que les Tribunaux des différents pays, dont nous avons rapporté précédemment les décisions judiciaires, ont basé leur décision.

A notre avis, il y a donc lieu de conclure que les principes qui régissent actuellement la protection des œuvres musicales incluses dans les films sonores sont les suivants : l'auteur con-

serve, de préférence à l'éditeur, le droit de tirer profit de l'adaptation cinématographique de son œuvre : donc la cession du droit d'édition (enregistrement) en ce qui concerne les œuvres employées dans les films sonores et parlants, n'implique pas la cession du droit d'exécution et de représentation publique.

En un mot, les auteurs doivent conserver sur leurs œuvres qui seront exploitées à l'aide de procédés scientifiques, mécaniques ou électriques nouveaux, les mêmes droits qu'ils possèdent sur leurs œuvres exécutées par les moyens ordinaires.

C) LA RADIOPHONIE

Les progrès triomphants de la radiophonie ont fait surgir des questions de droit d'auteur qui ont été abondamment discutées, notamment au cours de la Conférence de Rome de 1928, qui a introduit dans la Convention de Berne révisée un article 11 *bis* nouveau, dont voici le texte :

« Les auteurs d'œuvres littéraires et artistiques jouissent du droit exclusif d'autoriser la communication de leurs œuvres au public par la radiodiffusion.

« Il appartient aux législations nationales des pays de l'Union de régler les conditions d'exercice du droit visé à l'alinéa précédent, mais ces conditions n'auront qu'un effet strictement limité au pays qui les aurait établies. Elles ne pourront en aucun cas porter atteinte ni au droit moral de l'auteur, ni au droit qui appartient à l'auteur d'obtenir une rémunération équitable fixée, à défaut d'accord amiable par l'autorité compétente ».

Voici au moins posé le principe de la protection sur le plan international.

Tous les pays ont discuté la question de savoir si l'auteur d'une œuvre protégée par le droit d'auteur est aussi protégé contre la radiodiffusion de celle-ci. Mais les ondes ne connaissent pas de frontières nationales ; une solution de cette question dans le cadre purement national serait insuffisante, et elle ne peut avoir de l'importance et de la valeur que si elle est prise sur le terrain international.

La solution de la question concernant le droit d'auteur en matière de radiodiffusion a été facile pour tous les pays dont les lois sur le droit d'auteur reconnaissent celui-ci comme un droit absolu et comme une propriété intellectuelle garantissant à l'auteur toute utilisation de son œuvre et la protection de celle-ci. C'est la conception française, et c'est aussi maintenant celle de presque tous les pays car il est à peu près universellement admis que l'émission radiophonique est bien une exécution publique.

De plus, l'article 11 *bis* de la Convention de Berne révisée à Rome en 1928 impose aux Etats qui l'ont ratifiée l'obligation de régler légalement la protection des auteurs ressortissants aux autres pays unionistes contre la radiodiffusion de leurs œuvres.

Mais dans la radiodiffusion il faut distinguer deux phénomènes différents : l'émission et la réception.

L'émission constitue d'elle-même une audition publique, que cette émission soit reçue ou non par des auditeurs, car le

nombre de ceux qui sont susceptibles de la recevoir est infini.

La réception, elle, ne constitue pas par elle-même une exécution publique. Cependant la situation doit-elle rester la même lorsque l'audition est transmise à un cercle plus étendu d'auditeurs ?

C'est la question de la retransmission publique par haut-parleur des œuvres radiodiffusées.

La plupart des législateurs n'ont pas encore pris position devant cet état de choses, et la jurisprudence n'est pas la même dans tous les pays. En effet, il y a des jugements d'opinion différents sur la question de savoir si la permission de radiodiffuser accordée au poste émetteur initial englobe toute utilisation quelconque de l'émission, dont aussi la diffusion de celle-ci par haut-parleur.

Il est certain que l'émission et la réception ne représentent que la même action radiophonique, mais créent une situation juridique différente. Seule la réception en vue d'un usage privé est normale, mais son extension à un usage public transforme la réception en audition comparable à celle organisée et offerte au public par un organisateur. La diffusion du concert au moyen d'un haut-parleur donnée en présence du public par le récepteur constitue une nouvelle exécution. C'est l'admission des tiers à la « réception » qui est le fait essentiel.

D'ailleurs, l'autorisation accordée par les Sociétés d'auteurs aux postes émetteurs de T. S. F. ne couvre en aucun cas les retransmissions publiques d'œuvres radiodiffusées.

En effet, une clause est insérée dans tous les contrats des sta-

tions radiophoniques, stipulant que ladite autorisation ne s'applique qu'aux auditions reçues par les particuliers en leur domicile et pour leur usage personnel. En conséquence, une audition donnée en présence du public, de quelque façon que ce soit, constitue une exécution publique soumise à l'autorisation préalable. Du fait qu'il y a publicité de l'exécution de l'œuvre, il devrait y avoir protection.

Le principe de la protection n'est pas contesté lorsqu'une exécution publique a lieu à l'aide d'un haut-parleur branché sur un pick-up. Pourquoi y aurait-il une solution différente pour une même exécution publique donnée à l'aide du même haut-parleur, mais avec une source musicale techniquement différente ?

En France, il est donc de jurisprudence constante qu'une exécution musicale donnée à l'aide d'un haut-parleur qui reproduit en présence du public l'œuvre radiodiffusée par un poste émetteur, constitue bien une exécution publique et doit être soumise à une redevance au profit de l'auteur (1).

En Italie, un arrêt rendu le 9 décembre 1933 par la Chambre pénale de la Cour de Cassation du Royaume d'Italie a soutenu une thèse contraire. L'argument de la Cour de Cassation italienne est le suivant : le droit de radiodiffusion de l'auteur ne doit pas être limité au propriétaire du poste récepteur, mais il doit être étendu à toutes les tierces personnes que ce réceptionnaire invite, gratuitement ou non, à entendre les auditions radiodiffusées. Si l'auteur exigeait une redevance pour la com-

(1) Cour d'Appel de Paris, 6 décembre 1933, affaire SACEM c/ VIEL.

munication de l'audition à un auditoire public, il en résulterait une double perception du droit d'auteur.

De l'avis de la Cour, la communication à des tiers des œuvres radiodiffusées est le but naturel de la radiodiffusion.

Cet arrêt a été très remarqué et très discuté hors des frontières d'Italie ; mais il n'y a même pas accord à son sujet entre les jurisconsultes italiens.

La radiodiffusion est la transmission radio-électrique de l'œuvre au propriétaire du poste récepteur.

Cette transmission implique-t-elle la communication des auditions faites aux tiers, moyennant redevance ?

A notre avis, non. D'ailleurs, la plupart des stations émettrices interdisent l'utilisation commerciale des communications radiodiffusées. De plus, comme la loi italienne entend réserver à l'auteur toute exploitation économique de son œuvre, il y a donc là une contradiction.

Dans ces conditions, et selon la loi italienne elle-même, le droit du réceptionnaire des émissions devrait rester limité à la réception privée, et toute exploitation des auditions par ce réceptionnaire qui les ferait entendre à un nouveau cercle d'auditeurs, constitue une utilisation distincte sujette à une autorisation spéciale de l'auteur.

Dans un sens contraire, la Belgique, les Etats-Unis, la Grande-Bretagne, la Tchécoslovaquie, la Roumanie, la Suède et la Finlande attribuent à la réception publique d'une œuvre radiodiffusée le caractère d'une utilisation spéciale et distincte, sujette au droit d'auteur.

En Roumanie, un jugement rendu par le Tribunal d'Ilfor, le 3 décembre 1932, déclarait :

« que la diffusion par T. S. F. d'une œuvre musicale était un
 « moyen de transmission au public, et cela, par le plus puis-
 « sant agent de la science moderne ; qu'une telle diffusion
 « était une nouvelle méthode d'exploitation, et que, par suite,
 « l'auteur avait un droit souverain de tirer un bénéfice pécun-
 « naire de l'œuvre enfantée par son esprit. »

Un autre jugement roumain du Tribunal du Département de Braïla du 31 octobre 1932 s'est exprimé dans le même sens avec des attendus particulièrement intéressants. Ce Tribunal considère :

« qu'un appareil de radio, est un dispositif mécanique avec
 « lequel on réceptionne les ondes sonores émises par différents
 « postes de radiodiffusion, le choix des postes et du program-
 « me à la libre disposition des réceptionnaires.

« Que dans cet appareil de radio, les ondes émises par le
 « poste de radiodiffusion seraient perdues dans le néant, et
 « qu'aucune audition musicale de radio ne pourrait avoir lieu.

« Que la loi sur la propriété littéraire et artistique ne faisant
 « aucune distinction en ce qui concerne l'exécution en public,
 « d'une composition musicale, soit à l'aide d'un orchestre,
 « soit à l'aide d'un appareil mécanique (piano électrique, gra-
 « mophone, appareil de radio, etc., etc.) il s'ensuit que cha-
 « que fois qu'il y a exécution publique d'une composition
 « musicale, sans l'autorisation de l'auteur, se commet une exé-
 « cution illicite et l'organisateur de cette audition musicale
 « se fait passible du délit de contrefaçon.

« Le fait que le réceptionnaire paie une redevance au poste
 « émetteur de radiodiffusion de Bucarest, quoique le récep-

« tionnaire a la possibilité d'utiliser tout autre poste à son
« choix, ne saurait avoir aucune importance, cette redevance
« étant payée pour avoir l'autorisation de la Société de radio-
« diffusion, en vue de l'installation du poste récepteur de radio,
« et pour la possibilité matérielle que lui donne le poste
« d'émission d'organiser des auditions musicales en public, les
« émissions du poste de radiodiffusion n'étant qu'une repro-
« duction des œuvres des auteurs, une multiplication par voie
« éthérique, le plus puissant moyen de publication d'une
« œuvre.

« Que même dans la situation, que les postes d'émission ont
« obtenu l'autorisation des auteurs, cette autorisation est limi-
« tée seulement à l'émission des œuvres (leur publication, leur
« multiplication) et que les auteurs se sont réservé le deuxième
« droit d'autoriser les exécutions en public, à ceux qui possè-
« dent des appareils de radio de réception des ondes émises et
« qui voudraient les utiliser à leur tour en vue d'organiser des
« auditions musicales publiques.

« Attendu, que dans cette direction, il n'y a lieu de faire
« aucune différence entre l'emploi en public d'un phonogra-
« phe qui reproduit des compositions musicales imprimées
« sur un disque et un appareil de radio, qui saisit et diffuse
« les ondes émises par un poste d'émission, dans le premier
« cas. l'organisateur étant obligé d'acheter les disques, et dans
« le deuxième cas de payer un abonnement au poste d'émis-
« sion afin de pouvoir utiliser les ondes sonores émises, mais
« dans les deux cas, pour l'exécution des auditions musicales
« en public, l'autorisation des auteurs doit être demandée ».

En Angleterre, un jugement rendu par la Chancery Divi-
sion de la Haute Cour, le 5 avril 1933, déclare :

« que les émissions ne sont faites qu'en vue d'un usage privé,
 « et que la British Broadcasting Company même n'est pas
 « autorisée à permettre aux gens de destiner les émissions au
 « grand public par le moyen d'un poste récepteur de T. S. F. ;
 « que la reproduction par haut-parleur constitue aussi bien
 « une exécution que la reproduction par un gramophone et
 « que personne ne peut user du *copyright* sans le consentement de l'auteur. »

En Suède, un arrêt de la Cour suprême présidée par le Roi a déclaré que la reproduction publique au moyen d'un haut-parleur des œuvres radiodiffusées doit être considérée comme une exécution publique, et, par conséquent, protégée par la loi relative aux droits sur les œuvres littéraires et musicales.

On voit l'importance d'une telle jurisprudence, et l'on peut espérer que se justifiera de plus en plus rapidement la thèse qui considère comme une nouvelle exécution publique la communication en public au moyen d'un haut-parleur des œuvres radiodiffusées, car elle est la plus conforme à l'esprit de la Convention de Berne, et la plus favorable à la protection de l'auteur.

De plus, le phénomène de la radiodiffusion a une portée internationale, car les ondes ne s'arrêtent pas aux frontières nationales des Etats. Evidemment, l'émission primitive est soumise à la loi du pays où elle a lieu, même si les ondes dépassent les frontières nationales et sont captées à l'Etranger ; mais les communications ultérieures (retransmissions par relais) sont régies par la loi du pays d'où elles partent. La radiodiffusion d'une émission reçue de l'Etranger est naturel-

lement une nouvelle diffusion, car il y a là une nouvelle communication au public.

En un mot, sur le plan international comme sur le plan national, quand la première réception est suivie d'une diffusion visant un nouveau cercle d'auditeurs par une nouvelle transmission radiophonique, on se trouve en présence d'un acte nouveau de diffusion, sujet à une autorisation particulière de l'auteur.

A notre avis, il y a lieu de conclure qu'en matière de radiophonie, comme en matière de film sonore et de disques, l'auteur doit rester libre de décider dans quelle mesure il cède à autrui le droit d'utiliser son œuvre.

Aujourd'hui, en effet, la diffusion mécanique, cinématographique ou radiophonique se substitue de plus en plus à la musique gravée et tend à devenir le procédé d'exploitation le plus intéressant pour les auteurs. Mais il serait injuste de favoriser ceux qui exploitent les auditions radiophoniques, car la radiophonie a durement concurrencé les concerts directs.

Il faut donc espérer que la prochaine Conférence de Bruxelles résoudra le problème de la radiophonie dans le sens le plus favorable aux auteurs, car, ainsi que l'a dit Diderot : « L'auteur est maître de son œuvre, ou personne dans la Société n'est maître de son bien. »

CHAPITRE V

Les grandes conférences américaines.

Les essais d'unification de la législation internationale en matière de droit d'auteur

I. — LA CONVENTION DE MONTEVIDEO

Il existe une autre Union Internationale Littéraire et Artistique que l'Union de Berne : nous voulons parler de l'Union Sud-Américaine instituée par la Convention de Montevideo du 11 janvier 1889.

En 1888, sur l'initiative des gouvernements de la République Argentine et de l'Uruguay, un congrès de droit international fut convoqué à Montevideo, capitale du second de ces Etats, dans le but de conclure une convention d'union pour la protection de la propriété littéraire et artistique.

Sept nations répondirent dès alors à l'appel qui était fait à tous les Etats de l'Amérique du Sud : l'Argentine, la Bolivie, le Brésil, le Chili, le Paraguay, le Pérou et l'Uruguay.

Les délégués de ces Etats se mirent d'accord sur un texte qui est celui de la Convention de Montevideo.

L'Union de Montevideo diffère sensiblement de l'Union de Berne. Elle ne comporte pas de siège central comme à Berne ; les demandes d'adhésion doivent être adressées soit au gouvernement argentin, soit à celui de l'Uruguay. L'adhésion doit être agréée successivement par chacun des Etats composant l'Union.

Six Etats européens ont demandé à adhérer à l'Union et à bénéficier des conditions de la convention ; ce sont :

La France admise en 1897.

L'Espagne admise en 1899.

L'Italie admise en 1900.

La Belgique admise en 1903.

L'Autriche admise en 1923.

L'Allemagne admise en 1927.

La République Argentine et le Paraguay ont reconnu les accessions européennes de l'Allemagne, de l'Autriche, de la Belgique, de l'Espagne, de la France et de l'Italie. La Bolivie n'a reconnu que celles de l'Allemagne et de l'Autriche.

En adhérant à cette Convention, la France a obtenu ainsi pour ses auteurs une possibilité de protection en Argentine et au Paraguay, les deux seuls Etats qui aient accepté l'adhésion française. Ce n'est donc que dans ces deux pays que la France peut exercer les droits accordés par la Convention de Montevideo.

Cette convention, qui s'est inspirée de celle de Berne, n'a donc ni l'étendue territoriale ni l'importance intellectuelle et

économique de celle-ci, puisqu'elle n'est applicable qu'aux ressortissants des pays européens dont l'adhésion a été acceptée.

Les principales dispositions de cette convention sont les suivantes :

L'auteur de toute œuvre littéraire ou musicale et ses ayants droit doivent jouir dans tous les Etats signataires de ladite convention des droits qui leur sont accordés par la législation du Pays où aura lieu la première publication ou production de cette œuvre.

Mais il est stipulé qu'aucun Etat ne sera tenu de reconnaître le droit de propriété littéraire ou musicale pour une durée plus longue que celle accordée aux auteurs qui y obtiennent ce droit ; de plus cette durée pourra être limitée à celle fixée dans le pays d'origine, au cas où elle serait moindre.

En ce qui concerne l'application de ces principes, il est prévu que toutes les atteintes au droit de l'auteur seront jugées et régies selon les lois du pays où la fraude aura été commise.

A la Convention de Montevideo du 11 janvier 1889 vient s'ajouter un « Protocole additionnel » en date du 12 février 1889.

Ce protocole déclare que « les lois des Etats contractants seront appliquées, le cas échéant, que les personnes intéressées dans l'affaire juridique dont il s'agit soient des nationaux ou des étrangers », à la condition toutefois, pour les parties, de pouvoir établir l'existence et les prescriptions de la loi invoquée, et sous réserve que celle-ci ne soit pas contraire aux

institutions politiques, aux bonnes mœurs, ou aux lois d'ordre public de l'Etat où a lieu le procès.

Mais la Convention de Montevideo n'imposait aucune formalité propre : elle protège les auteurs des pays contractants conformément à la loi du pays de la première publication.

Au point de vue théorique, il convient donc de noter que, contrairement à la Convention de Berne, qui dit que l'auteur d'un pays de l'Union doit être traité dans chaque pays suivant la législation appliquée aux nationaux, la Convention de Montevideo décide que c'est la législation du pays d'origine de l'œuvre qui doit être appliquée, sans que d'ailleurs la durée de protection puisse dépasser celle du pays dans lequel est importée l'œuvre. C'est le système strict de la nationalité de l'œuvre qui fut adopté par la Convention de Montevideo, dont il résulte que seules les œuvres publiées bénéficient de la protection.

II. — LES CONVENTIONS DE MEXICO, RIO-DE-JANEIRO ET BUENOS-AYRES

La seconde conférence internationale américaine se réunit à Mexico du 29 octobre 1901 au 22 janvier 1902, et son importance est très restreinte car peu d'Etats la ratifièrent.

La troisième s'assembla à Rio-de-Janeiro du 21 juillet au 26 août 1906, et on ne lui doit qu'une seule innovation : la

création d'un « Bureau de l'Union internationale américaine pour la protection de la propriété intellectuelle ».

La quatrième Conférence pan-américaine eut une importance plus grande. Elle se réunit à Buenos-Ayres du 12 juillet au 30 août 1910. Vingt républiques américaines étaient représentées. Un projet de convention littéraire et artistique fut adopté le 11 août 1910. La conférence de Buenos-Ayres a pris pour base de son traité les conventions analogues signées par les conférences internationales d'Amérique et d'Europe, mais elle a fait table rase des arguments pan-américains antérieurs.

On peut estimer que la portée de cette convention est limitée à l'Amérique, car ne peuvent bénéficier de la protection accordée par le nouveau traité que les auteurs ou leurs ayants droit nationaux ou les étrangers domiciliés dans les pays signataires. De plus l'article 7 déclare que « sera considéré comme pays d'origine de l'œuvre celui de sa première publication en Amérique ».

A l'encontre de la Convention de Montevideo, le traité littéraire de Buenos-Ayres maintient le principe du traitement national réciproque d'après la *lex fori*, mais ce principe est tempéré par l'application du délai de protection le plus court.

En ce qui concerne les formalités, la Convention de Buenos-Ayres déclare que la reconnaissance du droit dans un pays doit produire ses effets dans tous les autres pays, sans qu'il y ait à remplir d'autres formalités, mais à la condition que

l'œuvre porte quelque indication faisant connaître que la propriété en est réservée.

III. — LA CONVENTION DE LA HAVANE

La sixième Conférence pan-américaine de La Havane du 11 février 1928 a apporté des modifications importantes au texte de Buenos-Ayres. Nous allons exposer les principales.

La Convention de Buenos-Ayres déclare, dans son article 3 que la reconnaissance du droit de propriété obtenu dans un Etat, en conformité avec ses lois, produira de plein droit ses effets dans tous les autres Etats, toutes les fois qu'apparaîtra dans l'œuvre une indication quelconque sur la réserve de la propriété et le nom de la personne en faveur de laquelle cette réserve se trouve enregistrée.

La Convention de La Havane a complété cet article en précisant qu'en même temps on devra indiquer le pays d'origine où aura été effectuée la première publication de l'œuvre ou ceux où auraient été faites des publications simultanées, de même que l'année de la première publication ».

En procédant de cette façon, la convention de La Havane aggrave encore les formalités conventionnelles. Le système est regrettable, car de nombreuses erreurs peuvent se produire soit dans la mention du pays d'origine, soit dans celle de l'année de la première publication, et ces erreurs peuvent avoir pour conséquence de faire perdre injustement à l'auteur la protection à laquelle il a droit.

D'autres modifications importantes ont été apportées par la Conférence de La Havane au texte de la Convention de Buenos-Ayres, notamment dans les articles 4 bis, 5, 6, 13, 16 et 17.

Les innovations concernent particulièrement la reproduction des œuvres par les instruments musico-mécaniques et la durée de la protection.

En ce qui concerne la reproduction à l'aide d'instruments musico-mécaniques, la Convention de La Havane a pris le premier alinéa de l'article 13 de la Convention de Berne revisée pour en faire son article 5, dont voici le texte :

« ARTICLE 5. — Les auteurs d'œuvres littéraires et musicales ont le droit exclusif d'autoriser :

« 1° l'adaptation desdites œuvres aux instruments qui servent à les reproduire mécaniquement ;

« 2° l'exécution publique des mêmes œuvres au moyen des susdits instruments. »

En ce qui concerne le délai de protection des œuvres littéraires et musicales, la Conférence a modifié de la façon suivante l'article 6 de la Convention de Buenos-Ayres :

« ARTICLE 6. — La durée de la protection accordée par la présente Convention comprend la vie de l'auteur et cinquante années après sa mort.

« Toutefois, dans le cas où cette durée ne serait pas uniformément adoptée par tous les Etats signataires, la durée sera réglée par la loi du pays où la protection sera demandée et elle ne pourra pas excéder la durée fixée par le pays d'origine de l'œuvre.

« Par conséquent, les pays signataires ne seront obligés
« d'appliquer la disposition de l'alinéa 1^{er} que dans la mesure
« où elle se concilie avec leur droit interne. »

Ceci nous amène à constater que l'Union panaméricaine, dans la Conférence de La Havane, s'est sensiblement rapprochée de l'Union de Berne.

IV. — ESSAIS DE RAPPROCHEMENT DES CONVENTIONS DE BERNE ET DE LA HAVANE

La question du rapprochement de l'Union de Berne et de l'Union pan-américaine a été envisagée depuis déjà longtemps, puisque le Docteur E. S. Zabellos, dans son rapport à la Convention de Buenos-Ayres en 1910 n'hésitait pas à déclarer que « l'idéal serait qu'il n'y eut plus qu'une seule législation pour toutes les nations civilisées » en matière de protection des œuvres littéraires et artistiques.

En ce même sens, nous relevons dans les Actes de la dernière Conférence de l'Union de Berne, révisée à Rome en 1928, que celle-ci a adopté un vœu invitant les gouvernements à se concerter dans le but de préparer une entente générale ayant pour base les règles similaires des deux Conventions de Berne et La Havane, et pour objet l'unification mondiale des lois protégeant les créations de l'esprit.

Plus récemment encore, la XV^e Assemblée de la Société des Nations s'est occupée de la question et a demandé qu'un projet

de fusion des Conventions de Berne et de La Havane fût élaboré avant la prochaine Conférence de revision qui doit se réunir à Bruxelles en 1936. Cette fusion a pour but d'établir la protection du droit d'auteur entre des pays où elle n'existe pas.

Comment cette nouvelle convention sera-t-elle élaborée ? Faudra-t-il mettre d'accord les textes des deux Conventions, et ensuite fondre les dispositions essentielles de chacune d'elles ?

Cela nous semble impossible, car pour obtenir une unification aussi absolue, il serait nécessaire de sacrifier certaines dispositions des plus importantes de la Convention de Berne.

Cette méthode est donc très discutable.

Au lieu d'une fusion aussi complète, il serait mieux de créer un traité collectif accessible à tous les pays, qui ferait la liaison entre les Etats de l'Union de Berne et ceux de l'Union pan-américaine, ce qui n'empêcherait pas la protection des auteurs d'être réglée entre les pays faisant partie d'un même groupement par la Convention régissant ce groupement. Ainsi, le traité collectif ne recevrait application que dans les rapports entre des Etats appartenant à un groupement différent.

Cette solution est préférable à une fusion complète des textes et encore pour y arriver, de nombreuses difficultés seront à résoudre.

Pour en juger, il est nécessaire de comparer les deux conventions, d'évaluer leurs différences et de reconnaître leurs points communs.

Les textes des Accords de Berne et de La Havane montrent surtout des divergences importantes en ce qui concerne l'application du droit et les formalités.

La Convention de La Havane ne protège que les œuvres pour lesquelles les formalités emportant protection ont été remplies ; en conséquence, les œuvres inédites ne peuvent pas être protégées.

Au contraire l'article 4 de la Convention de Berne dispense les œuvres étrangères unionistes de toute formalité, et les assimile aux œuvres nationales ; ainsi, se trouvent protégées non seulement toutes les œuvres publiées pour la première fois dans un pays unioniste, mais encore les œuvres inédites des ressortissants des Etats membres de l'Union de Berne.

En ce qui concerne l'étendue et le contenu du droit d'auteur, la Convention pan-américaine ne parle, dans sa définition, que du droit de reproduction ; elle ne mentionne pas du tout le droit de représentation des œuvres dramatiques ou d'exécution des œuvres musicales. Mais, en effet, la Convention de La Havane ne protège pas que le droit de reproduction ; elle étend sa protection même à l'exécution publique à l'aide d'instruments musico-mécaniques, et cela sans la restriction de la licence obligatoire admise par la Convention de Berne. Sur ce point, la Convention de La Havane marque donc un stade plus avancé que la Convention de Berne, qui devrait s'y rallier, mais il est peu probable que les pays qui admettent le système de la licence obligatoire acceptent facilement d'y renoncer.

Il est vrai qu'il n'y a actuellement dans la Convention de Berne révisée aucune disposition formelle reconnaissant le droit exclusif de représentation ou d'exécution, mais la prochaine Conférence de Bruxelles s'emploiera à réaliser ce progrès, car il est juste et nécessaire que le principe de la protection du droit d'exécution publique soit sanctionné au même titre que le droit de reproduction.

Pour réaliser l'accord entre les deux Unions, en ce qui concerne le principe général de l'application du droit, il faudrait inclure une nouvelle convention décidant que les auteurs dont les œuvres seront protégées jouiront des droits qui sont ou seront accordés aux nationaux par la législation de l'Etat où la protection est demandée, et, encore, des droits spécialement accordés par cette nouvelle convention. Celle-ci devrait de plus stipuler que la protection ne pourra pas être subordonnée, dans le pays où elle est réclamée, à d'autres formalités que celles exigées par la législation du pays de la première publication de l'œuvre, d'autant plus que l'article 7 de la Convention désigne en qualité de pays d'origine de l'œuvre, le pays de la première publication en Amérique.

La question des formalités constitue, en effet, l'obstacle le plus difficile au rapprochement des Conventions de Rome et de La Havane.

En effet, la Convention de La Havane n'a pas encore abandonné le régime des formalités, qui fait dépendre la protection d'une œuvre dans un pays, de l'accomplissement des formalités requises pour cette protection dans le pays d'origine de

l'œuvre. L'Union de Berne, qui a réussi dès 1908 à s'affranchir de ce principe malheureux et inutile, ne consentira jamais à y revenir, même indirectement.

Pour arriver à l'unification des Conventions de Berne et de La Havane, il faudrait donc que les Etats de l'Union pan-américaine consentissent à abandonner leur système fondamental de protection, et à se rallier, sur la question essentielle des formalités, au principe plus logique et plus pratique de l'Union de Berne. Celle-ci, en aucun cas, ne doit abandonner son droit plus évolué. Il serait, en effet, illogique de demander à l'Union de Berne de renoncer aux progrès qu'il lui a fallu tant de temps et tant de patience pour accomplir. C'est aux pays qui n'ont encore que des règles de protection imparfaites de se rallier aux principes des pays qui ont une législation plus évoluée en matière de droit d'auteur.

Il ne faut pas se dissimuler les gros écueils qui nuisent au rapprochement des deux Unions : dont le principal est la faculté de faire des réserves. La Convention de Berne révisée a eu tant de mal à abandonner les « réserves », qu'elle ne peut songer d'aucune façon à y revenir, et un accord ne pourra être conclu que si l'union pan-américaine consent à renoncer à celles-ci.

D'ailleurs, les deux Unions sont loin d'avoir une importance et un prestige égal. La portée des accords de La Havane est assez limitée même sur le continent américain ; c'est donc à cette Union de se rapprocher de celle de Berne et de mettre

ses principes généraux en harmonie avec ceux consacrés dans l'Union de Berne.

D'ailleurs, sur de nombreux points les divergences sont minimales : ainsi, les prescriptions relatives à la durée de la protection du droit d'auteur sont à peu près les mêmes dans les deux Conventions, et il est normal qu'on ait tenté de les unifier.

Le 5 décembre 1933, la septième Conférence internationale pan-américaine, réunie à Montevideo, a examiné la question des deux Unions et a décidé la création d'une commission de cinq membres destinée à préparer leur fusion, en cherchant à mettre d'accord les lois américaines locales avec les principes de la Convention de Berne, et à élaborer un projet de Convention unique.

Toutes les tentatives, en faveur du rapprochement des conventions internationales sur le droit d'auteur, sont appuyées par les Sociétés d'auteurs, qui ont des intérêts à défendre en Amérique et qui, dans ce but, sont intervenues auprès de leurs gouvernements respectifs pour que ceux-ci soutiennent leur action.

Nous espérons que tous les efforts tentés jusqu'ici pour le rapprochement des deux Unions pourront enfin aboutir, et que tous les pays respectueux du droit d'auteur se grouperont bientôt sous l'égide de la seule Union de Berne.

DEUXIÈME PARTIE

**La protection effective du droit d'exécution
des œuvres musicales
dans les rapports franco-étrangers**

CHAPITRE PREMIER

Le rôle des Sociétés d'auteurs dans la protection internationale du droit d'auteur

Nous avons vu au début de cet ouvrage qu'il est universellement admis dans tous les pays, ayant une législation sur le droit d'auteur, que c'est l'auteur seul qui peut autoriser l'exécution ou la représentation publique de son œuvre, et que cette autorisation doit être demandée avant ladite exécution ou représentation.

La loi, en accordant à l'auteur une sanction contre celui qui a utilisé son œuvre, sans autorisation, lui reconnaît implicitement le droit d'exiger une rémunération pour l'autorisation qu'il accorde d'exécuter son œuvre en public. Une jurisprudence aussi ancienne, constante et nombreuse que précise et qui ne s'est jamais modifiée, a établi que l'auteur (ou ses ayants droit) est toujours maître absolu de son œuvre, qu'il peut donner l'autorisation de la jouer, de la reproduire mécaniquement, de l'arranger ou de l'adapter. Il peut également

interdire qu'on la joue ou qu'on l'exécute et qu'on la reproduise mécaniquement.

On a parfois tenté d'excuser certaines violations du droit d'auteur en invoquant l'intérêt de la collectivité. Cela est inadmissible.

On ne doit pas confondre, en effet, la protection des intérêts de la collectivité et de la « culture des masses » avec la protection des intérêts particuliers de ceux qui utilisent les œuvres musicales.

« L'intérêt de la collectivité est amplement sauvegardé par « la limitation de durée du droit d'auteur, de sorte que de « vastes répertoires d'œuvres de l'esprit peuvent être librement exécutés en public, même dans un but lucratif, ainsi « que par la liberté de disposition permettant, chez les particuliers et dans les familles, d'exécuter toutes les œuvres, y « compris celles qui sont encore soumises au droit exclusif de « l'auteur » (1).

Il est donc logique que la loi ait reconnu en faveur de l'auteur le droit à une compensation équitable, car le droit d'exécution ou de représentation constitue actuellement le seul profit appréciable que l'auteur puisse tirer de son œuvre. En un mot, c'est là son unique salaire.

Par conséquent, le droit d'exécution doit être défendu non seulement en principe, mais aussi en ce qui concerne sa valeur commerciale concrète.

(1) Résolution votée au X^e Congrès de la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs.

« Mais il est matériellement impossible pour l'auteur de se déplacer », de se multiplier à l'infini afin de se trouver partout à la fois, aussi bien en France qu'à l'étranger, pour demander son salaire à tous ceux qui exécutent ses œuvres le même jour, à la même heure et dans les divers établissements de tous les pays du monde » (1) ; l'auteur a donc dû chercher les moyens de se substituer un rouage, qui recueillerait pour lui les droits qui peuvent lui être dus. C'est ainsi qu'ont été créées les Sociétés d'auteurs.

Les auteurs et les compositeurs de musique, dans les limites de la législation interne de leurs pays respectifs se sont groupés et ont formé entre eux une association qui centralise tous les rouages rendus nécessaires pour mener à bien une entreprise aussi complexe et qui doit être organisée de telle sorte que tous les auteurs soient assurés d'être protégés, de voir leurs œuvres équitablement rémunérés, et les droits perçus justement répartis à chacun d'eux.

En France, il existe deux Sociétés d'Auteurs chargées de percevoir le droit d'exécution ou de représentation : la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, et la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique.

La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques fut fondée par Scribe le 7 mars 1829 ; et en 1837, par acte passé en l'étude de M^e Thomas, notaire à Paris, elle se constituait Société civile.

(1) Ch. TARLET : Conférence du 31 octobre 1926.

La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques a qualité pour percevoir en France et à l'étranger les droits d'auteur pour la représentation des pièces de théâtre, opéras, opéras-comiques, opéras-bouffes, opérettes, ballets, revues, pantomimes, féeries, tragédies, drames, comédies, vaudevilles, etc., et en général de toute œuvre avec ou sans musique, comportant une action avec exposition, développement et dénouement, destinée à être représentée dans un lieu de spectacle public.

La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, dite S. A. C. E. M. ou « Société Lyrique » fut constituée le 28 février 1851 devant M^e Halphen, notaire à Paris, qui en rédigea l'acte constitutif. C'est une Société civile ayant pour but la défense mutuelle des auteurs et des compositeurs de musique. Elle prit rapidement une très grande extension, mais celle-ci ne se réalisa pas sans heurts et sans luttes, et elle dut faire de nombreux procès pour établir l'exercice de ses droits.

La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique a qualité pour percevoir en France et à l'étranger les droits d'auteur pour l'exécution publique et la diffusion phonétique par quelque moyen que ce soit, ou la radiodiffusion des ouvertures, chœurs, symphonies, oratorios, morceaux d'ensemble, poésies, romances, chansons, chansonnettes, etc., et de tous fragments et sélections d'œuvres du répertoire de la Société Dramatique et, en général, de toutes œuvres destinées à la déclamation ou à l'exécution et ne comportant aucune action dramatique, que ces œuvres soient exécutées dans un lieu

de spectacle public ou qu'elles soient cinématographiées ou phonétisées ou radiodiffusées ou produites par télévision ou par tout autre procédé à découvrir quel que soit le lieu où ces œuvres sont exécutées.

L'action de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique s'exerce, non seulement dans les grands établissements, théâtres, music-halls, cinémas, mais encore dans tous les établissements de toutes les villes, les cafés, les sociétés musicales, les œuvres postcolaires, les patronages, les sociétés d'amateurs, les postes émetteurs de T. S. F., les fêtes foraines et même les églises.

La Société est le mandataire exclusif de ses membres pour permettre de défendre en leur nom l'exécution publique de leurs œuvres, percevoir les droits, intenter les procès.

La S. A. C. E. M. ne se contente pas de percevoir des droits ; elle répartit à ses membres ce qui leur revient légitimement de l'exécution publique de leurs œuvres, opération qui se fait par le pointage des programmes fournis en même temps que le paiement des droits.

La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique a des agents dans toute la France, aux colonies et même à l'étranger pour la perception des droits dus à ses membres.

Pendant de longues années les pays étrangers n'eurent pas d'organismes assurant la perception des droits d'auteurs, et la Société « Lyrique » française dut créer des agences de perception dans les nations voisines ; c'est ainsi qu'elle fut

amenée à créer des filiales en Belgique, en Hollande, en Grèce, au Luxembourg, au Portugal, à Monaco, en Syrie et au Maroc. Beaucoup d'étrangers même, qui n'avaient pas à leur disposition des organismes nationaux de perception, chargèrent la S. A. C. E. M. de la défense de leurs droits et de leurs intérêts.

Peu à peu, cependant, les auteurs et les compositeurs étrangers comprirent l'avantage qu'ils avaient à se grouper, et à imiter la Société française pour la défense de leurs droits.

En effet, si les lois protègent les auteurs, si la Convention de Berne donne aux auteurs étrangers, dans les différents Etats unionistes, des droits égaux aux auteurs nationaux, cela n'est pas encore suffisant pour leur permettre de toucher leurs droits.

En effet, l'auteur éprouverait quelques difficultés à faire respecter lui-même dans tous pays ses droits absolus ; il a donc été créé dans chaque pays signataire de la Convention de Berne des Sociétés de perception qui, dûment mandatées par leurs membres, assurent pour le compte de ceux-ci la défense de leurs intérêts. Par le jeu de conventions de réciprocité passées entre ces différentes Sociétés, tout sociétaire, à quelque Société qu'il appartienne, sait que ses droits sont défendus dans tous les pays, sauf la Russie malheureusement.

La Société française qui avait été l'organisatrice de la perception des droits d'auteur à l'étranger, qui avait créé une jurisprudence pour la protection de la propriété littéraire et artistique, conclut, dans tous les cas où se constituait une nou-

velle Société d'auteurs étrangère, des contrats de réciprocité, tout en maintenant dans certains pays le principe de la perception par ses propres Agences, comme elle le fit pour la Belgique, la Hollande et la Suisse. D'ailleurs, c'est l'organisation de la S. A. C. E. M. qui a servi d'exemple à de nombreuses Sociétés étrangères : en Italie, en Autriche, en Allemagne, en Pologne, en Angleterre, etc...

C'est ainsi qu'il existe, à l'heure actuelle, des organismes du même genre dans presque tous les pays, agissant suivant leurs statuts particuliers et conformément à la législation de ces pays. Ce sont :

En Allemagne, la Staatlich genehmigte Gesellschaft zur verwertung Musikalischer Urheberrechte, dite S. T. A. G. M. A.

En Autriche, la Gesellschaft der Autoren Komponisten und Musikverleger, dite A. K. M.

En Belgique, la Société Nationale des Droits d'Auteurs, dite N. A. V. E. A.

Au Brésil, la Sociedade Brasileira de Autores Teatraes, dite S. B. A. T.

Au Danemark, la Internationalt Forbund till Beskyttelse af Komponistrettigheder i Danmark, dite K. O. D. A.

En Espagne, la Sociedad General de Autores de Espana, dite S. G. A. E.

En Esthonie, Autoriskaitse Uhing.

Aux Etats-Unis, l'American Society of Composers, Authors and Publishers, dite A. S. C. A. P.

En Finlande, la Saveltajain Tekijanoikeustoimisto, dite T. E. O. S. T. O.

En Grande-Bretagne, The Performing Right Society Ltd, dite P. R. S.

En Hollande, le Bureau voor Musickauteursrecht, dite B. U. M. A.

En Hongrie, la Magyar Szovegirok Zeneszerzok es Zenemu-kiadok Szovetkezete, dite M. A. R. S., qui est une Société d'Etat.

En Italie, la Società Italiana degli Autori ed Editori, dite S. I. A. E., qui est à la fois Société Dramatique et Société des petits droits, et qui est de plus une Société d'Etat.

En Norvège, la Norsk Komponistforenings Internasjonale Musikbyra, dite T. O. N. O.

En Pologne, la Zwiazek Autorow i Kompozitorow Sce-nicznych, dite Z. A. I. K. S.

Au Portugal, la Sociedade de Escritores e Compositores Tea-trais Portugueses.

En République Argentine, la Sociedad General de Autores de la Argentina, dite S. G. A. D. A.

En Roumanie, la Societatea Compozitorilor Români, dite S. O. CO. RO.

En Suède, la Foreningen Svenska Tonsättares Internionella Musikbyra, dite S. T. I. M.

En Suisse, la Schweizerische Gesellschaft für Aufführungs-rechte, dite G. E. F. A.

En Tchécoslovaquie, la Ochranné Sdruzeni Autorské Csl. Skala datelu a Nakladatelů, Hudebních, dite O. S. A.

En Uruguay, l'Asociacion Uruguaya de Autores y compositores de Musica.

En Yougoslavie, la Centralna Zadruga Jugoslavenskih Autora.

Avec toutes ces Sociétés de perception, la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique a signé des contrats de réciprocité. De la sorte, les auteurs, membres de la S. A. C. E. M. perçoivent leurs droits, comme les Auteurs appartenant à ces diverses Sociétés touchent des droits pour les exécutions publiques de leurs œuvres en France.

A côté de ces Sociétés de perception énumérées ci-dessus et dites Sociétés de petits droits, qui, lors du Congrès de Rome de la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et de Compositeurs, ont été dénommées avec raison « Société de perceptions sur les œuvres non théâtrales », il existe aussi, dans presque tous les pays, des Sociétés d'auteurs chargées de la défense des droits et des intérêts des auteurs et compositeurs dramatiques.

Ce sont :

En Allemagne, la Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten.

En Autriche, la Genossenschaft dramatischer Schriftsteller und Komponisten.

En Belgique, la Société Nationale des Droits d'Auteurs (NAVEA).

Au Brésil, la Sociedade Brasileira de Autores Teatraes (SBAT).

Au Danemark, l'Internationalt Forbund til Beskyttelse af Komponistrettigheder i Danmark (KODA).

En Espagne, la Sociedad General de Autores de Espana.

Aux Etats-Unis, The Dramatists' Guild of the Authors' League of America.

En Grande-Bretagne, The League of British Dramatists.

En Hollande, le Bureau voor Auteursrecht van de Vereeniging van Letterkundigen.

En Hongrie, la Magyar Szinpadiszerzők Egyesülete.

En Italie, la Societa Italiana degli Autori ed Editori (SIAE).

En Norvège, la Norsk Komponistforenings Internasjonale Musikbyra (TONO).

En Pologne, la Związek Autorów Dramatycznych Polskich.

Au Portugal, la Sociedade de Escritores e Compositores Theatraes Portugueses.

En République Argentine, la Sociedad General de Autores de la Argentina.

En Roumanie, la Societatea Autorilor Dramatici Români.

En Suède, la Föreningen Svenska Tonsättares Internationella Musikbyra (STIM).

Entre toutes ces Sociétés existent des rapports suivis : de même qu'en France la S. A. C. E. M. se charge de la perception des droits des auteurs membres des Sociétés étrangères, celles-ci se chargent de défendre les intérêts des auteurs membres de la Société française dans leurs pays respectifs.

Toutes ces Sociétés sont groupées en deux fédérations : l'une appelée « Fédération des Sociétés de perception sur les œuvres

non théâtrales » ; l'autre « Fédération des Sociétés d'Auteurs et de Compositeurs Dramatiques ».

Ces deux Fédérations, qui ont pour objet l'examen et l'étude des questions concernant le droit d'auteur et les intérêts professionnels, forment la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et de Compositeurs qui groupe toutes les Sociétés que nous avons énumérées ci-dessus.

Ainsi, à travers le monde, l'auteur est certain aujourd'hui que le fruit de son travail ne sera pas perdu, et qu'il en retirera la rétribution juste qui lui est due par ceux qui exécutent publiquement ses œuvres.

En effet, grâce aux contrats de réciprocité avec les Sociétés étrangères, tous les auteurs, compositeurs et éditeurs peuvent trouver une protection efficace et pratique dans les Sociétés d'Auteurs, Compositeurs et Editeurs, lorsqu'ils ont qualité suffisante pour être protégés par les lois et les conventions.

Les contrats de réciprocité sont soumis à un certain nombre de règles, approuvées par le dixième Congrès de la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs, et dont les deux principales sont ainsi énoncées :

« 1° La matière sujette à la perception des droits doit être soumise au principe de l'assimilation de l'étranger au national. Elle doit l'être d'une manière stricte en ce qui concerne le taux des tarifs, et en ce qui concerne les œuvres et les droits à protéger, dans les limites de la protection légale de l'œuvre étrangère dans le pays où a lieu la perception, en maintenant par des mesures réglementaires opportunes, appliquées dans le

domaine de la répartition des droits, le principe de la solidarité entre auteurs nationaux et auteurs étrangers, représentés par les Sociétés d'auteurs, même là, où une loi nationale établit une discrimination entre la protection légale des œuvres étrangères ou d'œuvres étrangères déterminées.

« 2° Les membres d'une Société étrangère sont représentés et protégés par la Société nationale sans qu'ils doivent se faire inscrire comme membres, pourvu que l'auteur ou l'éditeur étranger ou leurs ayants cause aient rempli les formalités requises à cet effet par leur Société nationale ».

Les Sociétés d'auteurs ont été l'objet de nombreuses attaques, principalement en ce qui concerne les tarifs appliqués par elles. On peut affirmer que, d'une façon générale, ces tarifs sont très au-dessous de la valeur économique de l'œuvre; et il est nécessaire de conclure que les attaques dirigées contre les Sociétés d'auteurs sont absolument infondées et injustifiées.

Les Sociétés d'auteurs sont, en marge des conventions internationales, des organismes indispensables qui permettent aux usagers des œuvres musicales d'obtenir l'autorisation de représenter ou exécuter une œuvre dans son pays d'origine et dans tous les pays où elle est protégée sans avoir à s'adresser directement à l'auteur ou à ses ayants cause, ce qui serait pratiquement impossible.

Les Sociétés d'auteurs sont aussi des organismes utiles à la collectivité, en ce sens qu'ils assurent au travailleur intellectuel le plus modeste une rétribution, même minime, si ses œuvres

sont exécutées, et parce qu'ils permettent aux usagers d'utiliser légalement de vastes répertoires musicaux et dramatiques sans être obligés de rechercher pour chaque œuvre particulière quel est l'auteur, le compositeur, l'éditeur, l'arrangeur ou leurs ayants droit, quel est le pays d'origine de l'œuvre et si celle-ci est protégée ou non. Si donc les sociétés d'auteurs n'existaient pas, toutes les lois et conventions qui ont été faites en faveur du droit d'auteur resteraient sans possibilité pratique d'exécution, et en conséquence inutiles et stériles.

Mais le rôle, tant national qu'international des Sociétés d'auteurs ne peut être vraiment efficace, que si ces sociétés sont aidées, encouragées et soutenues par les gouvernements des pays dont elles font partie.

La protection des droits d'auteurs en Allemagne est très favorisée sous ce rapport. En effet, une ordonnance rendue le 4 juillet 1933 par le Ministre du Reich pour l'Education Nationale et la Propagande au sujet de la perception des droits d'exécution mentionnait déjà l'aide que la police pourrait apporter à la Société allemande dite « S. T. A. G. M. A. » dans l'accomplissement de sa tâche. Cette collaboration des pouvoirs publics et de la S. T. A. G. M. A. a été de nouveau réglementée par une ordonnance du 21 septembre 1934 qui édicte que toute personne qui organise des exécutions publiques d'œuvres protégées doit obtenir l'autorisation de la S. T. A. G. M. A. (Société autorisée par l'Etat pour l'exploitation des droits d'auteur musicaux) ; les organisateurs d'exécutions doivent produire la preuve de cette autorisation, faute de quoi la Police

peut, soit d'office, soit à la requête de la Société, empêcher l'exécution. Quand une autorisation administrative est nécessaire à l'organisateur des auditions musicales, celui-ci ne pourra l'obtenir que s'il justifie de l'autorisation préalable de la S. T. A. G. M. A. De plus, aux représentants de celle-ci, les autorités de police sont prévenues qu'elles doivent assistance et protection.

Ces dispositions légales du Reich en faveur de la protection du droit d'exécution sont heureuses, et il faut espérer que de nombreux états suivront cet exemple.

D'ailleurs, à travers les Congrès, les réunions, les conférences internationales, les diverses sociétés de perception des droits d'auteurs manifestent leur activité propre, échangent leurs vues concernant l'unification des méthodes, afin que les droits de tous les auteurs soient respectés et que leurs intérêts soient défendus de la même manière.

CHAPITRE II

La protection effective du droit d'exécution réalisée par les Sociétés d'auteurs dans les rapports franco-étrangers

La Société Française des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, qui groupe presque l'unanimité des auteurs et compositeurs français, a conclu, comme nous l'avons déjà indiqué, des contrats avec les Sociétés d'auteurs étrangères dans le but de sauvegarder les droits de ses membres dont les œuvres sont exécutées à l'étranger, en assurant par réciprocité la même protection aux membres de ces sociétés étrangères sur le territoire français. Ainsi ce sont des rapports contractuels entre les sociétés d'auteurs qui déterminent pratiquement l'étendue de la protection internationale du droit d'exécution.

Nous allons donc examiner comment le droit d'exécution des auteurs et compositeurs membres de la « Société Lyrique » française est protégé pratiquement dans les pays, où il existe

une société d'auteurs similaires ayant conclu un contrat de réciprocité avec la Société Française et cela dans le cadre de la législation nationale de ces pays.

La S. A. C. E. M. est actuellement liée par des contrats de réciprocité à tous les grands Etats de l'Union de Berne : l'Allemagne, l'Autriche, le Brésil, le Danemark, l'Espagne, l'Esthonie, la Finlande, la Grande-Bretagne, la Hollande, la Hongrie, l'Italie, la Norvège, la Pologne, le Portugal, la Roumanie, la Suède, la Tchécoslovaquie, la Yougoslavie, et même avec quatre pays ne faisant pas partie de l'Union de Berne : les Etats-Unis, Cuba, la République Argentine et l'Uruguay, ces derniers étant membres de l'Union Pan-Américaine.

Forme des contrats de réciprocité

Les contrats de réciprocité passés entre la « Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique » française et les « Sociétés de Petits Droits » étrangères, sont des actes sous seings privés bi-latéraux.

Le texte est rédigé à la fois en langue française et dans la langue du pays de la société cocontractante. Quelle que soit la nationalité de la société avec laquelle est conclu le contrat, les clauses de celui-ci sont établies selon un modèle-type, variant un peu selon que la partie contractant avec la société française représente les auteurs d'un Etat membre de l'Union de Berne, ou d'un Etat n'en faisant pas partie.

I. — LES RAPPORTS CONTRACTUELS FRANCO-ÉTRANGERS
AVEC LES PAYS MEMBRES DE L'UNION DE BERNE

La similitude qui existe entre les divers contrats de réciprocité conclus entre la « Société Lyrique » française et les sociétés des Etats membres de l'Union de Berne est logique, car tous les rapports entre les pays qui ont adhéré à la Convention de Berne sont régis par les principes de celle-ci.

Il suffira donc de connaître l'un de ces contrats de réciprocité pour connaître tous les autres ; d'ailleurs, leur rôle étant capital dans la protection pratique du droit d'exécution des auteurs français à l'étranger, et des auteurs étrangers en France, nous estimons nécessaire de publier le modèle-type des contrats de réciprocité qui interviennent normalement entre la « Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique » française et les sociétés similaires étrangères.

« Entre les soussignés :

« La Société française des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, et

« la Société...

« Il a été convenu et arrêté ce qui suit :

« ARTICLE PREMIER. — Les parties contractantes se confèrent
« mutuellement le mandat de percevoir dans le territoire consi-
« tituant leur sphère d'action, tel qu'il est spécifié dans l'arti-
« cle 3 ci-après, les droits d'exécution (petits droits musicaux)
« des œuvres musicales formant ou pouvant former le répér-
« toire de chacune d'elles, tel qu'il a été donné en adminis-
« tration à chaque Société par ses membres, d'après les sta-

« tuts et les règlements respectifs. Cette perception doit être
 « faite quel que soit le lieu où a été accomplie, soit l'exécution
 « publique, soit la diffusion, soit la transmission, soit la
 « retransmission (par voie de relais) des œuvres musicales et
 « quel que soit le moyen employé pour l'exécution de la musi-
 « que ou des paroles des œuvres (films sonores, radio, disques,
 « instruments ou tous procédés mécaniques ou physico-méca-
 « niques, analogues connus ou à découvrir). Ce mandat réci-
 « proque comporte les plus amples pouvoirs, soit pour la per-
 « ception des droits d'auteur tels qu'ils ont été indiqués à l'ali-
 « néa précédent, soit pour l'accomplissement de tous actes et
 « l'exercice de toutes actions s'y rattachant vis-à-vis de toutes
 « personnes ou de toutes autorités administratives ou judi-
 « ciaires.

« ARTICLE 2. — En conséquence de ce mandat, chacune des
 « parties contractantes se charge de faire valoir, en son propre
 « nom aussi les droits des membres de l'autre partie de la
 « même façon que ceux de ses propres membres, notamment
 « elle touchera les droits réclamés pour l'exécution publique
 « de leurs œuvres et en poursuivra les exécutions illicites. Ces
 « poursuites pourront être proposées par l'autre partie, mais
 « elles seront entamées par chaque partie dans sa sphère
 « d'action.

« Chacune des parties contractantes s'abstiendra, dans la
 « sphère d'action de l'autre partie de toute ingérence concer-
 « nant la perception et la défense des droits d'exécution des
 « œuvres de ses membres, notamment d'autoriser ou d'inter-
 « dire l'exécution d'une œuvre, de percevoir des droits et
 « d'entamer les poursuites.

« Chacune des parties contractantes mettra à la disposition
 « de l'autre, tous documents utiles pour lui permettre de jus-
 « tifier cette perception ou d'exercer des poursuites judiciai-

« res. Les frais relatifs seront à la charge de la Société qui
« fera la demande des documents.

« ARTICLE 3. — Les parties contractantes exerceront respec-
« tivement ce mandat, savoir :

« La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de
« Musique en France, dans les colonies françaises et pays de
« protectorat, et dans les pays suivants...

« La Société... dans les pays suivants...

« ARTICLE 4. — Chaque partie s'engage à recueillir les pro-
« grammes de toutes les exécutions publiques qui auront lieu
« dans son territoire se rapportant aux œuvres du répertoire
« de l'autre partie.

« L'affectation des sommes revenant aux œuvres exécutées
« sera faite d'après les fiches internationales ou les déclara-
« tions envoyées et acceptées par les Sociétés, d'après le sys-
« tème adopté par les deux sociétés pour ses membres, c'est-à-
« dire d'après le dépouillement des programmes.

« En ce qui concerne le pourcentage à déduire des som-
« mes revenant à chaque société, chaque partie consent à
« l'autre partie que la déduction soit faite au seul titre de
« compensation des frais de perception et de répartition.

« La cession des droits d'exécution d'une œuvre qui a été
« originairement éditée et déclarée par un éditeur membre
« d'une des parties contractantes, à un éditeur membre de
« l'autre partie, ne pourra pas être acceptée par la Société à
« laquelle appartient cette partie, sans le consentement de la
« Société à laquelle appartient l'éditeur originaire.

« Chaque partie est responsable des répartitions et des paie-
« ments qu'elle pourrait faire par erreur à un de ses propres
« Sociétaires, pour une œuvre appartenant au répertoire de
« l'autre partie.

« ARTICLE 5. — Chaque Société effectuera le versement des

« sommes dues réciproquement d'après l'article précédent,
« au fur et à mesure que la répartition sera réglée à ses mem-
« bres respectifs.

« Chaque versement sera accompagné d'un bordereau
« détaillé de répartition permettant à l'autre Société d'attri-
« buer à chaque ayant droit la quote-part des droits lui reve-
« nant.

« Les fonds seront versés par chacune des Sociétés en mon-
« naie de son pays.

« ARTICLE 6. — Lorsqu'il s'agira de traduction, d'adapta-
« tion ou d'arrangement d'une œuvre du répertoire de l'au-
« tre Société, il devra être attribué à l'œuvre originale, tra-
« duite, adaptée ou arrangée au minimum la moitié des droits
« revenant à l'œuvre dans les droits perçus, et les Sociétés
« contractantes s'engagent à prendre toutes les mesures utiles
« pour que les traducteurs, adaptateurs ou arrangeurs, soient
« tenus d'en faire la déclaration à la Société à laquelle ils
« appartiennent, laquelle en avisera l'autre Société dès la mise
« à jour de leur traduction, adaptation ou arrangement, en
« énonçant le titre original de l'œuvre traduite, adaptée ou
« arrangée, le nom de l'auteur et du compositeur.

« ARTICLE 7. — Chaque partie contractante mettra à la dis-
« position de l'autre tous documents, pièces et renseignements
« utiles pour le contrôle sincère et loyal concernant les inté-
« rêts respectifs en ce qui touche à la déclaration des œuvres
« et à la perception et à la répartition des droits, ainsi qu'en
« ce qui concerne la réunion et la vérification des program-
« mes. A cet effet, chaque partie pourra déléguer auprès de
« l'autre des personnes chargées de ce contrôle. Ces personnes
« devront être agréées par la Société auprès de laquelle elles
« sont accréditées.

« ARTICLE 8. — Chacune des deux Sociétés remettra à l'autre
« une copie des Statuts et Règlements en vigueur en s'enga-

« geant à communiquer les modifications qui pourront inter-
« venir dans la suite. Chacune des Sociétés remettra à l'autre
« une liste complète et détaillée de ses membres et la tiendra
« au courant de toutes modifications ou augmentations qui
« pourront y être apportées.

« ARTICLE 9. — Après la signature du présent traité, cha-
« que partie contractante s'engage à n'accepter aucune deman-
« de ni individuelle ni collective pour l'admission parmi ses
« membres de personnes qui soient ressortissantes des pays
« de l'autre partie, sans le consentement de cette dernière.

« Chacune des parties contractantes s'interdit de faire par-
« venir aux membres de l'autre partie les communications
« qu'elle pourrait avoir à leur faire, sans passer par l'intermé-
« diaire de l'autre partie.

« Les parties contractantes s'engagent à régler entre elles
« amiablement et avec le plus large esprit de conciliation, tous
« incidents et toutes difficultés qui pourraient naître du fait
« de Sociétaires communs, et ce, sans que les entrepreneurs de
« spectacles ou les tiers puissent être inquiétés ou recherchés
« d'une façon quelconque à ce sujet.

« ARTICLE 10. — Le présent traité entrera en vigueur à par-
« tir du (...) et prendre fin le (...). Il se continuera par tacite
« reconduction par période de (...) s'il n'a pas été dénoncé
« par lettre recommandée (...) mois au moins avant l'expira-
« tion de chaque période.

« ARTICLE 11. — Le présent contrat est expressément assu-
« jetti à la clause *rebus sic stantibus* et particulièrement
« quant à :

« a) l'état des lois sur le droit d'auteur qui sont en vigueur
« dans les Pays où les Sociétés contractantes exercent leurs
« fonctions ;

« b) l'état des droits acquis des titulaires de droits d'auteur
« au sein des sociétés contractantes ;

« c) l'adhésion des sociétés contractantes à la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs.

« Par conséquent, ce contrat pourra être immédiatement dénoncé :

« a) si l'un ou l'autre des pays dans lequel fonctionnent les sociétés contractantes modifiait sa législation nationale ou internationale dans un sens moins favorable au droit d'auteur ;

« b) si un changement est apporté aux statuts ou aux règlements intérieurs de la Société représentante, tel qu'il puisse modifier dans un sens défavorable la jouissance ou l'exercice des droits patrimoniaux des titulaires actuels de droits d'auteur de la Société représentée ;

« c) si la Société représentante cesse de faire partie pour un motif quelconque de la Confédération Internationale des sociétés d'auteurs et de compositeurs.

« ARTICLE 12. — Les Sociétés soussignées s'engagent à se consentir mutuellement toute condition plus favorable qu'à l'avenir elles pourraient stipuler avec d'autres Sociétés affiliées.

« ARTICLE 13. — Le Tribunal compétent pour toute contestation concernant le présent traité, sera celui du domicile de la partie défenderesse.

« Paris, le...

X, le...

« Enregistré à Paris, le...

Après avoir examiné le texte de ce contrat-type, dans lequel il convient de noter en passant la présence de la clause *rebus sicut stantibus* (article 11) et de la clause de la nation la plus favorisée (art. 12), nous ne pouvons que louer la façon minutieuse dont il est rédigé, dont il règle jusque dans ses moindres

dres détails les droits réciproques des auteurs français et étrangers, et dont il assure aux uns et aux autres la protection la plus stricte de leur droit d'exécution.

Nous allons voir maintenant plus spécialement les détails propres des contrats de réciprocité conclus par la société française des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique avec chacune des « sociétés de petits droits » des Etats membres de l'Union de Berne.

A propos de chacun de ces contrats, respectivement, il sera nécessaire de préciser l'étendue territoriale du mandat que se confèrent mutuellement chacune des sociétés cocontractantes

Les Agences de la S. A. C. E. M. à l'étranger

Avant d'exposer les clauses particulières de chaque contrat, il convient de noter d'abord que dans un certain nombre de pays (faisant partie de la Convention de Berne), mais où n'existe pas une société d'auteurs nationale, la Société française a créé des agences de perception, grâce auxquelles elle peut assurer directement la défense du droit d'exécution de ses membres, et même des membres des sociétés étrangères qu'elle a mandat de représenter.

La Société française a ainsi des agences directes en Argentine, en Belgique, en Chine, en Egypte, en Grèce, au Japon, et en Turquie, chargées de la représenter et de percevoir en son nom les droits d'auteurs (petits droits) revenant à ses membres, en vertu des Conventions internationales et des traités de réciprocité, s'il en existe.

J. L.

*Contrat entre la Société française dite S. A. C. E. M.
et la Société Allemande dite S. T. A. G. M. A.*

Ce contrat, l'un des derniers en date de tous ceux conclus entre la S. A. C. E. M. et une société étrangère, est l'exemple-type du modèle supra-exposé. Il a été signé à Berlin par le directeur général de la Société Allemande, le 16 novembre 1934, et à Paris, par le directeur général de la Société Française le 20 novembre de la même année. Il est entré en vigueur le 1^{er} octobre 1934 et il devait prendre fin le 30 septembre 1935; toutefois, il se continue par tacite reconduction d'année en année, s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée trois mois au moins avant l'expiration de chaque terme.

En ce qui concerne l'étendue territoriale que se sont conférée mutuellement les deux parties, la société allemande a donné qualité à la S. A. C. E. M. pour la représenter et percevoir en son nom non seulement en France, Colonies et Protectorats, mais encore en Belgique, en Chine, en Egypte, en Grèce, au Japon, au Luxembourg, à Monaco, au San Salvador, en Suisse, en Syrie et Liban, à Tanger et aux Indes Néerlandaises.

Par réciprocité, la S. T. A. G. M. A. a qualité pour représenter la Société française en Allemagne et sur le territoire de la ville libre de Dantzig.

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Anglaise
dite P. R. S.*

Ce contrat a été signé à Paris le 5 avril 1932 par le directeur général de la S. A. C. E. M. et à Londres le 30 mai de la

même année par le directeur général de la Performing Right Society. Il a été conclu pour une durée de cinq années ; il est entré en vigueur le 6 avril 1932 et doit donc se terminer le 5 avril 1937 ; cependant il pourra se continuer par tacite reconduction, jusqu'à ce qu'il soit dénoncé par lettre recommandée six mois au moins d'avance.

La Société Anglaise a donné mandat à la S. A. C. E. M. de la représenter et de percevoir en son nom : a) en France, dans les colonies et protectorats français ; b) en Belgique, en Chine, en Egypte, en Grèce, aux Indes Néerlandaises, au Japon, au Luxembourg, à Monaco, en Argentine, au San Salvador, en Suisse, en Syrie et Liban et à Tanger.

Si la Performing Right Society désire que la S. A. C. E. M. n'opère plus dans tel ou tel territoire ci-dessus désigné (à l'exception de la France et des colonies et protectorats français), elle devra donner à la Société française un préavis de trois mois.

La Performing Right Society a réciproquement mandat de représenter la S. A. C. E. M. en Grande-Bretagne, dans le Nord de l'Irlande, dans les Dominions autonomes, colonies et protectorats britanniques, autres que ceux désignés à la clause, 6) du mandat donné à la Société française.

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Autrichienne
dite A. K. M.*

Ce contrat a été signé à Paris par le directeur général de la Société française le 23 mai 1932 et à Vienne par le directeur

de la Société Autrichienne le 30 septembre 1932. Il est entré en vigueur le 1^{er} octobre de la même année et devait prendre fin le 1^{er} octobre 1935 ; cependant, il se continue par tacite reconduction par période de deux années, s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée six mois au moins avant l'expiration de chaque terme.

La Société Autrichienne a donné mandat à la S. A. C. E. M. de la représenter et de percevoir en son nom, en France, dans les colonies et protectorats français, en Belgique, en Chine, en Egypte, en Grèce, aux Indes Néerlandaises, au Japon, au Luxembourg, à Monaco, au San Salvador, en Suisse, en Syrie et Liban et à Tanger.

La Société Autrichienne ne représente les membres de la Société française que sur le territoire autrichien.

Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Belge N. A. V. E. A.

La Société Nationale Belge, dite N. A. V. E. A. est d'origine récente puisqu'elle ne s'est constituée qu'en 1922.

La Société française qui comptait un très grand nombre d'auteurs et compositeurs belges parmi ses membres avait établi en Belgique dès 1880, une agence directe, chargée de la représenter et de percevoir en son nom, dite « Comité National Belge ».

Lorsque s'est créée la N. A. V. E. A., la Société française n'a pas supprimé son agence en Belgique, mais a conclu avec la nouvelle Société Belge une convention, qui diffère des con-

trats intervenus avec les autres sociétés étrangères, en ce sens que cette convention est unilatérale et sans réciprocité.

En effet, la N. A. V. E. A. ne représente pas la « Société Lyrique » française en Belgique et n'a pas mandat de percevoir en son nom, puisque ce rôle appartient à l'agence directe de la Société française en Belgique. Par contre, suivant la convention signée à Bruxelles par le fondé de pouvoirs de la N. A. V. E. A. le 2 novembre 1933 et à Paris par le président de la S. A. C. E. M., le 14 décembre de la même année, la N. A. V. E. A. a donné à la S. A. C. E. M. « pleins pouvoirs exclusifs et uniques pour sauvegarder sur le territoire français, les colonies françaises, pays de protectorats (Tunisie, Maroc, avec Tanger et sa zone), pays de mandat (Syrie et Grand Liban) et les pays où il n'existe pas de sociétés nationales et où la S. A. C. E. M. a fait consacrer sa perception : Egypte, Grèce, Grand-Duché de Luxembourg, Principauté de Monaco, les droits d'exécution musicale, en particulier, pour délivrer des autorisations d'exécution, percevoir les droits d'exécution, et poursuivre les exécutions illégales ».

« La S. A. C. E. M. doit exploiter les droits d'exécution des membres de la N. A. V. E. A. de la même façon que ceci est prescrit par le règlement fondamental de la S. A. C. E. M. pour ses propres membres ».

Les autres clauses de cette convention sont les mêmes que celles des autres contrats intersociaux.

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Brésilienne
dite S. B. A. T.*

Ce contrat établi sur le modèle-type a été signé à Paris par le représentant de la Société Brésilienne et par le directeur général de la S. A. C. E. M., le 25 juillet 1928. Il est entré en vigueur (par effet rétroactif) le 1^{er} juillet 1928 et devait prendre fin le 30 juin 1933 ; toutefois, il se continue par tacite reconduction par période de cinq années, s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée six mois au moins avant l'expiration de chaque terme.

La Société Brésilienne a donné mandat à la S. A. C. E. M. de la représenter en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Belgique, au Danemark, en Egypte, en Grèce, aux Indes Néerlandaises, au Japon, au Luxembourg, à Monaco, en Suisse, en Syrie et Liban, en Turquie et en Yougoslavie.

La Société Brésilienne n'a mandat de percevoir au nom de la Société Française que sur le territoire brésilien.

En cas de contestation sur l'interprétation de ce contrat, les parties contractantes ont déclaré s'en remettre à un tribunal arbitral, composés de deux juges, choisis par chacune des parties respectivement, lesquels désigneront pour se départager, s'il y a lieu, un tiers arbitre.

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Danoise
dite K. O. D. A.*

Ce contrat a été signé à Paris le 1^{er} octobre 1927 par le Président de la Société Danoise et le Président de la S. A. C. E. M.

Il est entré en vigueur le jour même et devait prendre fin le 30 septembre 1932 ; cependant il se continue par tacite reconduction pour une période de cinq années, s'il n'est pas dénoncé, par une lettre recommandée, six mois au moins avant l'expiration de chaque terme.

La Société Danoise a donné mandat à la S. A. C. E. M. de la représenter et de percevoir en son nom en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Belgique, au Brésil, en Egypte, en Grèce, au Japon, au Luxembourg, à Monaco, au Portugal, en Argentine, en Roumanie, en Suisse, en Syrie et au Liban.

La Société Danoise n'a mandat pour percevoir au nom de la Société Française qu'au Danemark.

En cas de contestation sur l'interprétation de ce contrat, les parties doivent s'en remettre à un arbitre qui les départagera.

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Espagnole
dite S. G. A. E.*

Ce contrat a été signé à Paris par le directeur général de la S. A. C. E. M. le 10 décembre 1932 et à Madrid le 12 décembre de la même année par le président et le secrétaire de la Société Espagnole. Il est entré en vigueur (par effet rétroactif) le 1^{er} octobre 1932 et il devait prendre fin le 31 décembre 1934 ; toutefois, il se continue par tacite reconduction par période de deux années s'il n'a pas été dénoncé par lettre recommandée, au moins trois mois avant l'expiration de chaque période.

La Société Espagnole a donné mandat à la S. A. C. E. M. de la représenter et de percevoir en son nom en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Belgique, en Chine, en Egypte, en Grèce, au Japon, au Luxembourg, à Monaco, au San Salvador, en Suisse, en Syrie et Liban et à Tanger.

La Société Espagnole, elle, a mandat pour représenter la S. A. C. E. M. en Espagne, dans les colonies espagnoles et dans la zone de protection espagnole du Maroc.

Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Esthonienne

Ce contrat a été signé à Tallinn le 13 novembre 1934 par le président de la Société Esthonienne, et à Paris le 22 novembre de la même année par le directeur général de la S. A. C. E. M. Il est entré en vigueur (par effet rétroactif) le 1^{er} octobre 1934 et il doit prendre fin le 30 septembre 1936. Cependant, il pourra se continuer par tacite reconduction par période de deux années, s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée trois mois au moins avant l'expiration de chaque période.

La Société Esthonienne a donné mandat à la S. A. C. E. M. de la représenter et de percevoir en son nom en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Belgique, en Egypte, en Grèce, aux Indes Néerlandaises, au Luxembourg, à Monaco, en Suisse, en Syrie et au Liban, et Tanger.

La Société Esthonienne n'a qualité pour percevoir au nom de la Société Française qu'en Esthonie.

*Contrat entre la S. A. C. E. M.
et la Société Finlandaise dite T. E. O. S. T. O.*

Ce contrat a été signé à Paris le 1^{er} septembre 1932 par le directeur général de la S. A. C. E. M. et à Helsinki le 16 septembre 1932 par le représentant autorisé de la Société Finlandaise. Ce traité a été conclu pour une période de cinq années. Il est entré en vigueur (par effet rétroactif) le 1^{er} mai 1932 et doit prendre fin le 30 avril 1937 ; toutefois, il se continuera par tacite reconduction par période de deux années, s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée trois mois au moins avant l'expiration de chaque période.

La Société finlandaise a donné mandat à la S. A. C. E. M. de la représenter et de percevoir en son nom en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Belgique, en Egypte, en Grèce, au Luxembourg, à Monaco, en Argentine, en Suisse, en Syrie et Liban, et à Tanger.

La Société finlandaise n'a qualité pour représenter la Société Française qu'en Finlande.

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Hollandaise
dite B. U. M. A.*

La Société Française a été représentée aux Pays-Bas par le moyen d'une agence directe jusqu'à la création de la Société lyrique hollandaise.

La B. U. M. A. a conclu avec la S. A. C. E. M. un contrat signé à Paris le 20 décembre 1933 par le directeur général

de la S. A. C. E. M. et à Amsterdam le 29 décembre de la même année par le président de la Société Hollandaise.

Ce traité est entré en vigueur (par effet rétroactif) le 1^{er} août 1933 et devait prendre fin le 31 juillet 1935 ; il se continue par tacite reconduction par période de deux années, s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée trois mois au moins avant l'expiration de chaque période.

La S. A. C. E. M. a mandat de représenter la B. U. M. A. et de percevoir en son nom en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Egypte, en Grèce, au Luxembourg, à Monaco, en Syrie et au Liban et à Tanger.

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Hongroise
dite M. A. R. S.*

Ce contrat a été signé à Paris, le 10 mars 1926, par le président et le directeur général de la S. A. C. E. M., et à Budapest, le 3 avril 1926, par le président de la Société hongroise. Il a été conclu pour une période de dix années, commençant à courir (par effet rétroactif) le 1^{er} janvier 1926 et il doit prendre fin le 1^{er} janvier 1937. Cependant, il se continuera par tacite reconduction pour une période de cinq années, s'il n'est pas dénoncé six mois au moins avant l'expiration de chaque terme.

L'« Association Hongroise » a donné mandat à la S. A. C. E. M. de la représenter et de percevoir en son nom en France, dans les Colonies et Protectorat français, en Belgique, en

Egypte, en Grèce, aux Indes Néerlandaises, au Japon, au Luxembourg, à Monaco, au Portugal, en Argentine, en Suisse, en Syrie et au Liban, en Turquie et en Yougoslavie.

La Société Hongroise n'a mandat de percevoir au nom de la Société Française que sur le territoire hongrois.

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Italienne
dite S. I. A. E.*

Ce contrat a été signé à Paris, le 31 juillet 1935, par le directeur général de la S. A. C. E. M., et à Rome, le 5 août 1935, par le président de la Société Italienne. Ce traité n'est établi que pour une année ; il est entré en vigueur (par effet rétroactif) le 1^{er} juillet 1935 et il se continuera par tacite reconduction d'année en année. s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée trois mois au moins avant l'expiration de chaque période.

La S. A. C. E. M. a mandat de représenter et de percevoir au nom de la Société Italienne en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Belgique, en Chine, en Egypte, en Grèce, aux Indes Néerlandaises, au Japon, au Luxembourg, à Monaco, au San Salvador, en Suisse, en Syrie et Liban, et Tanger.

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Norvégienne
dite T. O. N. O.*

Ce contrat a été signé à Paris, le 29 juillet 1930, par le directeur général de la S. A. C. E. M., et à Oslo, le 11 août 1930,

par le président de la Société Norvégienne. Il est entré en vigueur pour cinq années le 1^{er} avril 1930 et il devait prendre fin le 31 mars 1935 ; il se continue par tacite reconduction pour une période de cinq années, s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée six mois au moins avant l'expiration de chaque terme.

La Société Norvégienne a donné mandat à la S. A. C. E. M. de la représenter et de percevoir en son nom en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Belgique, en Egypte, en Grèce, aux Indes Néerlandaises, au Luxembourg, à Monaco, en Argentine, en Suisse, en Syrie et au Liban.

La S. A. C. E. M. n'a donné qualité à la Société Norvégienne de percevoir en son nom que pour le territoire norvégien.

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Polonaise
dite Z. A. I. K. S.*

Ce contrat a été signé à Paris, le 3 janvier 1927, par le président et le directeur général de la S. A. C. E. M., et à Varsovie par le vice-président autorisé de la Société Polonaise. Il est conclu pour une durée de 10 ans, qui a commencé à courir (par effet rétroactif) le 1^{er} octobre 1926 et qui prendra fin le 30 septembre 1936 ; cependant, il se continuera par tacite reconduction pour une période de cinq années, s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée six mois au moins avant l'expiration de chaque terme.

La Société Polonaise a donné mandat à la S. A. C. E. M. de

la représenter et de percevoir en son nom en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Belgique, en Egypte, en Grèce, aux Indes Néerlandaises, au Japon, au Luxembourg, à Monaco, au Portugal, en Argentine, en Roumanie, en Suisse, en Syrie et au Liban, à Tanger et en Turquie.

La S. A. C. E. M. n'a donné mandat à la Société Polonaise de la représenter que pour le territoire polonais.

Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Portugaise

Ce contrat a été signé à Paris, le 1^{er} octobre 1927, par le président de la S. A. C. E. M. et le directeur gérant de la Société Portugaise. Il a été conclu pour une durée de trois années qui devait prendre fin le 30 septembre 1930 ; toutefois, il se continue par tacite reconduction par période de trois années, s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée six mois au moins avant l'expiration de chaque terme.

La Société Portugaise a donné mandat à la S. A. C. E. M. de la représenter et de percevoir en son nom en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Autriche, en Belgique, en Egypte, en Grèce, en Hongrie, aux Indes Néerlandaises, au Japon, au Luxembourg, à Monaco, en Pologne, en Roumanie, en Suède, en Syrie et au Liban, en Suisse, en Tchécoslovaquie, en Turquie, en Yougoslavie.

La Société Portugaise n'a mandat pour percevoir au nom de la Société Française que sur le territoire portugais.

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Roumaine
SO. CO. RO.*

Ce contrat a été signé à Bucarest, le 22 février 1928, par le vice-président autorisé de la Société Roumaine, et à Paris, le 24 février 1928, par le président et le directeur général de la S. A. C. E. M. Il a été conclu pour une durée de trois années commençant à courir (par effet rétroactif) le 1^{er} février 1928 et qui devait prendre fin le 31 janvier 1931. Cependant, il se continue par tacite reconduction par période de trois années, s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée six mois au moins avant l'expiration de chaque terme.

La Société Roumaine a donné mandat à la S. A. C. E. M. de la représenter et de percevoir en son nom en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Belgique, au Danemark, en Egypte, en Grèce, aux Indes Néerlandaises, au Japon, au Luxembourg, à Monaco, en Pologne, au Portugal, en Suisse, en Syrie et au Liban, et en Turquie.

La Société Roumaine n'a qualité pour percevoir au nom de la Société Française que sur le territoire roumain.

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Suédoise
dite S. T. I. M.*

Ce contrat a été signé à Paris, le 22 janvier 1924, par le président de la S. A. C. E. M. et le président de la Société Suédoise. Il est entré en vigueur (par effet rétroactif) le 1^{er}

janvier 1924 et devait prendre fin le 31 décembre 1928. Néanmoins, il se continue par tacite reconduction par période de deux ans, s'il n'est pas dénoncé six mois au moins avant l'expiration de chaque terme.

La Société Suédoise a donné mandat à la S. A. C. E. M. de la représenter et de percevoir en son nom en France, dans les Colonies et Protectorat français, en Belgique, en Egypte, en Grèce, au Japon, au Luxembourg, à Monaco, au Portugal, en Argentine, en Suisse, en Syrie et au Liban, à Tanger, en Turquie.

La Société Suédoise ne perçoit au nom de la Société Française qu'en Suède.

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Suisse
dite G. E. F. A.*

En Suisse, la S. A. C. E. M. possède une agence directe chargée de la représenter et de percevoir en son nom les droits dus à ses membres pour toutes exécutions publiques de leurs œuvres. Cependant, comme en Belgique, il s'est constitué une « Société de petits droits » qui a conclu avec la S. A. C. E. M. un contrat signé à Paris, le 2 décembre 1928, par les directeurs respectifs de ces deux sociétés pour une durée de cinq années qui a commencé à courir (avec effet rétroactif) le 1^{er} octobre 1929 et devait prendre fin le 30 septembre 1934 ; néanmoins, il se continue par tacite reconduction pour une période de cinq ans, s'il n'est pas dénoncé par lettre recom-

mandée six mois au moins avant l'expiration de chaque terme.

En vertu de ce contrat, la S. A. C. E. M. a mandat de faire valoir les droits de la Société Suisse « de la même façon que ceux de ses propres membres ; notamment, elle touchera les droits dus pour l'exécution publique de leurs œuvres et en poursuivra les exécutions illicites ».

La S. A. C. E. M. est chargée d'exercer ce mandat en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Egypte, en Grèce, au Luxembourg, à Monaco, en Syrie et au Liban.

En cas de contestation sur l'interprétation de ce contrat, les parties contractantes devront s'entendre pour désigner comme arbitre le Tribunal arbitral de la « Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et de Compositeurs ».

Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Tchèqueoslovaque dite O. S. A.

Ce contrat a été signé à Prague, le 20 juillet 1926, par le représentant autorisé de la Société O. S. A., et à Paris, le 1^{er} août 1926, par le président et le directeur général de la S. A. C. E. M. Il a été conclu pour une durée de cinq ans, commençant à courir le 1^{er} juillet 1926 pour prendre fin le 1^{er} juillet 1931 ; toutefois, il se continue par tacite reconduction pour une période de cinq ans, s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée six mois au moins avant l'expiration de cette période.

La Société Tchèqueoslovaque a donné à la S. A. C. E. M. mandat de la représenter et de percevoir en son nom en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Egypte, en Grèce, au Japon, au Luxembourg, à Monaco, au Portugal, en Argentine, en Suisse, en Syrie et Liban, en Turquie.

La Société Française n'a donné à la Société Tchèqueoslovaque mandat de percevoir en son nom qu'en Tchèqueoslovaquie.

En cas de contestation sur l'application de ce contrat, les parties contractantes doivent s'entendre pour désigner un arbitre unique pour les départager. Faute de s'entendre sur ce point, « une Société neutre sera chargée de désigner un tiers arbitre qui composera, avec les représentants de chaque Société, un Tribunal arbitral chargé de les départager ».

Cette solution arbitrale nous semble bien imprécise et compliquée. Qui chargera une société neutre de désigner un tiers arbitre ?

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Yougoslave
dite U. J. K. I. M.*

Ce contrat a été signé à Paris le 15 juillet 1931. Conclu pour une durée de deux ans, il est entré en vigueur (par effet rétroactif) le 1^{er} janvier 1931 et il devait prendre fin le 31 décembre 1932 ; toutefois, il se continue par tacite reconduction par période de deux années, s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée au moins six mois avant l'expiration de chaque terme.

La Société Yougoslave a donné mandat à la S. A. C. E. M. de la représenter et de percevoir en son nom en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Belgique, au Brésil, au Danemark, en Egypte, en Grèce, en Hongrie, aux Indes Néerlandaises, au Luxembourg, à Monaco, en Norvège, au Portugal, en Argentine, en Roumanie, en Suède, en Suisse, en Syrie et Liban, en Turquie et en Esthonie.

La Société Yougoslave n'a mandat de percevoir au nom de la Société Française qu'en Yougoslavie.

En cas de contestation sur l'interprétation de ce contrat, il est prévu une solution arbitrale identique à celle envisagée dans le contrat de la S. A. C. E. M. avec la Société Brésilienne.

Nous venons d'examiner successivement les contrats intervenus entre la Société Française des Auteurs et Compositeurs de Musique et les diverses Sociétés étrangères représentant respectivement les auteurs et compositeurs d'un Etat membre de l'Union de Berne, ces contrats étant justement régis par les principes de la Convention de Berne.

La « Société Lyrique » française, dans le but de sauvegarder toujours plus les droits des auteurs et compositeurs français, a voulu aussi conclure des conventions avec certains pays n'ayant pas adhéré à l'Union de Berne.

*Rapports contractuels franco-étrangers avec des pays
ne faisant pas partie de l'Union de Berne*

La S. A. C. E. M. a conclu des contrats de réciprocité avec plusieurs pays qui ne sont pas membres de l'Union de Berne, ainsi : les Etats-Unis, Cuba, la République Argentine et l'Uruguay, ces derniers faisant partie de l'Union pan-américaine.

D'ailleurs, les contrats de réciprocité qui sont intervenus entre la S. A. C. E. M. et la République Argentine, l'Uruguay et Cuba diffèrent insensiblement de ceux conclus avec les Sociétés étrangères des Etats qui ont adhéré à la Convention.

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Argentine
dite CIRCULO*

Ce contrat a été signé à Buenos-Ayres, le 5 décembre 1934, par le président de la Société Argentine, et à Paris, le 28 décembre de la même année par le directeur général de la S. A. C. E. M. Il est entré en vigueur (par effet rétroactif) le 1^{er} juillet 1934 et doit prendre fin le 30 juin 1936 ; toutefois, il se continuera par tacite reconduction par période de deux années, s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée trois mois au moins avant l'expiration de chaque période.

La Société Argentine « Circulo » a donné mandat à la S. A. C. E. M. de la représenter et de percevoir en son nom en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Belgique, en Egypte, en Grèce, aux Indes Néerlandaises, au Luxembourg, à Monaco, en Suisse, en Syrie et Liban et à Tanger.

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Uruguayenne
dite A. V. A. C. M.*

Ce contrat a été signé à Paris, le 1^{er} février 1931, par le directeur général de la S. A. C. E. M., et à Montevideo, le 30 juin de la même année, par les représentants autorisés de la Société Uruguayenne. Il a été conclu pour une période de cinq années, commençant à courir (par effet rétroactif) le 1^{er} janvier 1931 pour prendre fin le 31 décembre 1935 ; toutefois, il doit se continuer par tacite reconduction pour une période de cinq années, s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée six mois avant l'expiration de chaque terme.

La Société Uruguayenne a donné mandat à la S. A. C. E. M. de la représenter et de percevoir en son nom en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Belgique, en Egypte, en Grèce, aux Indes Néerlandaises, au Luxembourg, à Monaco, en Suisse, en Syrie et Liban.

La Société Uruguayenne n'a mandat de percevoir au nom de la Société Française que sur le territoire uruguayen.

En cas de contestation sur l'interprétation de ce contrat, il est prévu la même solution arbitrale que celle indiquée dans les contrats intervenus entre la S. A. C. E. M et les Sociétés Brésilienne et Yougoslave.

*Contrat entre la S. A. C. M. E. et le « Sindicato
de autores cubanos »*

Ce contrat a été signé à Paris, le 4 juillet 1932, pour une durée de cinq années, commençant à courir le 1^{er} juillet 1932

pour prendre fin le 30 juin 1937. Néanmoins, il se continuera par tacite reconduction par période de cinq années, s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée au moins trois mois avant l'expiration de chaque terme.

Le « Sindicato de autores cubanos » a donné mandat à la S. A. C. E. M. de le représenter et de percevoir en son nom en France, dans les Colonies et Protectorats français, en Belgique, en Egypte, en Grèce, au Luxembourg, à Monaco, en Suisse, en Syrie et Liban et à Tanger.

En cas de contestation sur l'interprétation de ce contrat, les parties contractantes doivent s'entendre pour désigner comme arbitre le Tribunal arbitral de la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et de Compositeurs.

*Contrat entre la S. A. C. E. M. et la Société Américaine
dite A. S. C. A. P.*

Si les contrats intervenus entre la S. A. C. E. M. et les Sociétés de « petits droits » de l'Argentine, de l'Uruguay et de Cuba, comportent des clauses qui sont les mêmes que celles des contrats que la S. A. C. E. M. a conclu avec les Sociétés des Etats membres de l'Union de Berne, par contre le contrat de réciprocité conclu par la « Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique » avec l'« American Society of Composers, Authors and Publishers » comporte des clauses très particulières, qui sont la conséquence des conditions spéciales exigées par la loi américaine pour la protection des auteurs et compositeurs étrangers aux Etats-Unis.

En vertu du « Copyright Act » de 1909, les auteurs étrangers sont protégés aux Etats-Unis, d'abord sous condition de réciprocité, et ensuite moyennant l'accomplissement de certaines formalités.

La réciprocité doit être sanctionnée par une proclamation du Président des Etats-Unis accordant la protection aux auteurs du pays nommément désigné.

Quant aux formalités à accomplir, elles sont de deux sortes :

a) L'œuvre doit être publiée avec une mention réservant le droit de l'auteur. La formule de cette « mention de réserve » est la suivante :

« Copyright (millésime, date de publication) by (nom de l'auteur ou ayant droit) ».

Pour les œuvres musicales, cette mention de réserve doit être portée, soit sur la page de titre, soit sur la première page de la musique.

b) La deuxième formalité à accomplir est le « dépôt » : selon les termes de la loi américaine du 4 mars 1909, les œuvres protégées doivent être déposées promptement à la Bibliothèque du Congrès à Washington. Le dépôt, ainsi que les formalités d'enregistrement nécessaires peuvent être effectués par l'intermédiaire du « Cercle de la Librairie » (1). Il suffit de remettre au Bureau de la propriété littéraire, dès la publication de l'œuvre, un exemplaire de la meilleure et de la première édition.

(1) Les Sociétés d'Auteurs s'en chargent également.

De plus, il est indispensable d'indiquer :

a) le nom réel (et non le pseudonyme), la nationalité et l'adresse du propriétaire du droit. (D'ailleurs, le nom doit être inséré dans la mention de réserve) ;

b) le nom du pays dont l'auteur est citoyen ;

c) la vraie date de publication.

Non seulement la protection des auteurs étrangers aux Etats-Unis est soumise à des conditions spéciales, mais encore la « Société Américaine des Auteurs, Compositeurs et Editeurs » possède une organisation très différente de toutes les autres Sociétés d'auteurs existantes. Pour sauvegarder les droits et les intérêts de ses membres, la Société Française des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique a donc conclu avec la Société Américaine, dite « A. S. C. A. P. », un contrat avec des clauses spéciales, motivées par la législation des Etats-Unis et les méthodes organiques de la Société Américaine.

Nous allons citer ci-dessous les clauses principales et particulières de ce contrat, dont l'importance est indiscutable :

« Contrat conclu entre :

« La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, 10, rue Chaptal, Paris (France), désignée ci-après « sous le nom de la « SACEM » et,

« L'American Society of Composers, Authors and Publishers 1501 Broadway, New-York, Etat de New-York (Etats-Unis d'Amérique), désignée ci-après sous le nom de « l'ASCAP »,
« comme suit :

« I. — La SACEM cède, par les présentes, à l'ASCAP le
 « droit exclusif d'autoriser aux Etats-Unis d'Amérique dans
 « l'Alaska, Porto-Rico, aux Iles Philippines, aux Iles Vierges,
 « Hawaï et dans leurs colonies et possessions les exécutions
 « publiques non dramatiques dans un but lucratif des œuvres
 « musicales dont les droits d'exécution sont maintenant cédés
 « ou peuvent l'être pendant la durée des présentes à la SACEM
 « ou sont contrôlés par elle. Les œuvres de concert sympho-
 « nique ou similaires, sont cependant expressément exclues
 « et il est entendu que la SACEM ou ses membres intéressés,
 « sont libres de percevoir indépendamment les droits pour
 « les exécutions des œuvres de ce genre dans le territoire
 « précité.

« II. — L'ASCAP cède, par les présentes, à la SACEM le
 « droit exclusif d'autoriser en France et dans ses colonies et
 « protectorats, en Belgique, en Chine, aux Indes Néerlan-
 « landaises, au Japon, en Suisse, en Egypte, à Monaco, en
 « Grèce, en Syrie et dans le Grand-Liban, en République Ar-
 « gentine et San Salvador, en Yougoslavie, au Luxembourg,
 « à Tanger et sa banlieue, les exécutions publiques non dra-
 « matiques d'œuvres musicales dont les droits d'exécution
 « sont maintenant cédés ou peuvent l'être pendant la durée
 « des présentes à l'ASCAP ou être contrôlés par elle.

« III. — Les termes « exécutions publiques dans un but
 « lucratif » et « exécutions publiques » employés précédem-
 « ment dans les présentes doivent être interprétés comme si-
 « gnifiant exécutions et représentations vocales, instrumen-
 « tales et, ou mécaniques de toute manière ou par toute autre
 « méthode, y compris les exécutions par les postes de radio-
 « diffusion, par la téléphonie et ou par le Wired-Wireless »
 « (relai de T. S. F. par téléphone) et ou les reproductions
 « d'exécutions non dramatiques au moyen d'appareils pour

« reproduire le son enregistré dans la synchronisation ou en
« rapport réglé avec les films, pourvu cependant qu'en ce qui
« concerne les œuvres dramatico-musicales, les pièces musi-
« cales, les opéras, les opérettes, les comédies musicales et
« les œuvres d'un caractère semblable, ces exécutions soient
« limitées aux œuvres séparées, fragments ou arrangements,
« mélodies ou sélections formant une partie ou des parties de
« celles-ci et qu'elles ne comprennent pas le droit d'exécution
« publique de ces œuvres dans leur intégralité ou d'une par-
« tie de celles-ci comme pièces théâtrales ou comme partie de
« pièces théâtrales, dont tous les droits, y compris tous les
« autres droits non mentionnés expressément dans ce contrat,
« sont réservés et conservés, par les présentes, à leurs membres
« par l'Ascap et la Sacem respectivement et par les com-
«positeurs, auteurs et éditeurs respectifs de ces œuvres mu-
« cales.

« IV. — Chacune des parties contractantes consent à exi-
« ger et à percevoir de ses abonnés, pour les exécutions pu-
« bliques des œuvres musicales mentionnées aux articles I et
« II des présentes, le paiement sur la même base et de la même
« manière que ce qui est actuellement en vigueur et, en effet,
« entre chaque Société et ses abonnés respectifs en ce qui
« concerne les œuvres musicales mentionnées aux articles I
« et II des présentes, et que chaque Société rendra compte à
« l'autre et lui versera ces sommes concernant les exécutions
« publiques de ces œuvres musicales comme il est stipulé
« ci-après.

« V. — Chacune des parties contractantes établira le compte
« de l'autre chaque année, pendant la durée des présentes, le
« ou avant le 30 septembre suivant l'arrêté de celui-ci.

« VI. — La somme nette répartissable par la Sacem, en ce
« qui concerne les œuvres musicales mentionnées à l'article II

« des présentes, devra être établie conformément aux usages
 « actuels de la Sacem ou à toute modification de ceux-ci qui
 « pourra être faite de temps en temps, et devra être répartie
 « et payée *conformément aux usages actuels de la Sacem.*

« A. — L'Ascap consent, pendant la durée des présentes à
 « faire tous ses efforts pour recueillir chaque jour les rensei-
 « gnements couvrant complètement les programmes musicaux
 « tels qu'ils sont remis par les deux principales Sociétés ra-
 « diophoniques des Etats-Unis (La National Broadcasting
 « Company et la Columbia Broadcasting System, respective-
 « vement ou leurs successeurs), ainsi que les renseignements
 « similaires concernant les programmes musicaux remis par
 « un nombre choisi de postes radiophoniques indépendants
 « non affiliés avec l'une ou l'autre desdites Sociétés, mais
 « situés dans différentes parties d'un bout à l'autre de tout
 « pays.

« B. — D'après les renseignements donnés par ces program-
 « mes tels qu'ils sont donnés par lesdites Sociétés radiopho-
 « niques et postes, l'Ascap s'engage à préparer chaque année
 « et à remettre à la Sacem un résumé qui indiquera le nombre
 « total d'exécutions radiophoniques d'œuvres identifiables
 « dans ces programmes appartenant à des sociétaires de la
 « Sacem.

« C. — Les œuvres copyrightées identifiables figurant sur
 « les programmes recueillis conformément au paragraphe A
 « du présent article, recevront un point de crédit pour chaque
 « exécution. Les points concernant les œuvres (autres que
 « celles indiquées au paragraphe E des présentes) seront crédi-
 « tés aux comptes respectifs de :

« 1° Le répertoire de l'Ascap.

« 2° Le répertoire de chaque société étrangère de droit d'exé-
 « cution avec laquelle l'Ascap peut avoir un contrat de réci-
 « procité ou agir en qualité de son représentant.

« 3° Le répertoire de chaque Société étrangère avec laquelle l'Ascap peut ne pas avoir de relations.

« 4° Les œuvres non identifiables avec n'importe lequel des répertoires précités.

« 5° Les œuvres des copyrights d'origine américaine qui sont la propriété de non sociétaires de l'Ascap.

« Les points concernant les œuvres, mentionnées au paragraphe F de cet article, seront répartis également entre le répertoire de l'Ascap et de la Sacem.

« D. — Dans le cas où l'Ascap doit déclarer à ses propres sociétaires toute participation aux royalties (redevances) résultant des exécutions des éditions copyrightées composées ou écrites par des membres de la Sacem, l'Ascap donnera alors aux membres de la Sacem une somme égale à celle qui est payée aux membres éditeurs de l'Ascap en ce qui concerne toutes exécutions de ces œuvres.

« E. — Sur le nombre total des points ainsi crédités sous les rubriques I et II ci-dessus, on calculera la proportion de ceux-ci fournis par le répertoire de la Sacem et le montant dû à la Sacem par l'Ascap chaque année pendant la durée des présentes sera exactement en proportion, de même que le nombre de ses points par rapport au nombre total de points crédités sous les rubriques I et II précitées porte sur le revenu net répartissable de l'Ascap pendant la même période.

« F. — Lorsqu'un sociétaire de la Sacem a cédé le copyright américain d'une œuvre à un sociétaire éditeur de l'Ascap sans aucune réserve quelconque d'intérêt sur les droits d'exécution, le compte du membre éditeur de la Sacem ne sera pas crédité en ce qui concerne les exécutions de cette œuvre, mais dans ce cas et dans toutes circonstances, la quote-part de la moitié pour les membres « écrivains » de la Sacem

« (compositeurs, auteurs et arrangeurs) concernant ces œuvres,
 « lorsqu'elles sont identifiables, sera payée à la Sacem pour
 « être créditée auxdits sociétaires « écrivains ».

« G. — Si à toute époque pendant la durée du présent con-
 « trat, l'Ascap cesse d'analyser les renseignements quotidiens
 « tels qu'ils sont décrits au paragraphe A du présent article,
 « elle en avisera rapidement la Sacem afin que la Sacem, à la
 « suite de cette communication, dénonce à son gré ce contrat
 « à la fin de l'année en cours, ou qu'à son gré elle soit payée
 « soit conformément à la formule stipulée aux paragraphes C
 « et E du présent article dans la limite où ces renseignements
 « ont été obtenus ou *qu'elle reçoive la somme de N... dollars*
 « *par année.*

« H. — Il est convenu réciproquement par et entre les parties
 « contractantes, que chacune d'elles déduira de la somme
 « payable à l'autre une somme égale à 10 % de celle-ci en vue
 « du remboursement des frais entraînés par la préparation des
 « répartitions.

« I. — Le ou avant le 30 septembre suivant la fin de chaque
 « année de la durée des présentes l'Ascap fournira à la Sacem
 « les états stipulés au paragraphe B de cet article accompagnés
 « de la remise de la somme telle qu'elle sera indiquée selon
 « la formule (stipulée aux paragraphes C et E du présent arti-
 « cle) comme due à la Sacem après en avoir déduit seulement
 « un montant porté à son débit représentant les impôts fédé-
 « raux de l'Etat et de la ville, à l'exception de ce qui est stipulé
 « au paragraphe H du présent article. »

Suivent maintenant un certain nombre de clauses identiques
 à celles des autres contrats intersociaux).

« Le présent contrat entrera en vigueur à partir du 1^{er} jan-
 « vier 1933 et se continuera d'année en année, à l'avenir, sous

« réserve du droit de l'une et l'autre partie de dénoncer le contrat par lettre adressée à l'autre partie *avant le 30 septembre* d'une année pour la fin de l'année alors en cours. En cas de toute dénonciation semblable par l'une ou l'autre des parties contractantes, celles-ci se rendront mutuellement leurs comptes entièrement et conformément aux conditions des présentes, règlement qui couvrira toutes les opérations de cette année là.

« En foi de quoi, les parties contractantes ont fait signer les présentes par leurs fonctionnaires respectifs dûment autorisés et fait apposer leurs cachets respectifs à la date précitée.

« Fait en triple exemplaires, à Paris, le quatre novembre
« mil neuf cent trente-trois ;
« et à New-York, le vingt-deux novembre mil neuf cent
« trente-trois. »

Ainsi en passant en revue tous les contrats conclus entre la Société française des auteurs et compositeurs et éditeurs de Musique et les diverses sociétés nationales étrangères, nous avons pour ainsi dire fait un tour d'horizon international en matière de droit d'auteur.

Il faut constater, en effet, que la S. A. C. E. M. qui compte environ treize mille adhérents a pu, grâce à tous les contrats de réciprocité qu'elle a conclus avec les Etats étrangers, et grâce à ses agences créées dans les pays où il n'existe pas une société d'auteurs nationale, assurer la défense des droits et la sauvegarde des intérêts des auteurs et compositeurs français dans la plupart des pays du monde, tout en assurant une protection réciproque aux auteurs et compositeurs membres des

sociétés étrangères. N'est-ce pas là une belle application des grands principes de droit international que la France a toujours défendus en matière de droit d'auteur, comme en beaucoup d'autres domaines ?

CHAPITRE III

Les relations internationales entre la France et les pays qui n'ont avec elle aucun lien de droit, convention internationale ou traité de réciprocité

Nous avons vu, au cours de cette étude, quelle protection était assurée en France aux auteurs étrangers, et par réciprocité aux auteurs français dans les pays étrangers, qui sont liés à la France, soit par une convention internationale, soit par un traité diplomatique.

Mais dans le cas où il n'existe aucun lien de droit international entre la France et un Etat étranger, quelle protection sera assurée à nos nationaux en cet Etat, et quelle protection celui-ci accordera-t-il aux œuvres françaises ?

Ce cas est celui de la France et de l'U. R. S. S., et son étude est d'autant plus importante, que la valeur du domaine musical russe est très grande tant en étendue qu'en qualité purement artistique.

Nous allons examiner, en raison de l'absence de tout lien

international ou diplomatique entre la France et la Russie, la double situation qui se présente.

Protection en France des œuvres russes

Les conventions qui existaient entre la France et l'ancien Etat russe pour la protection réciproque du droit des auteurs et compositeurs des deux pays, ne sont plus en vigueur, et l'U. R. S. S. n'a pas encore adhéré à la Convention de Berne ni conclu aucun traité diplomatique sur cette matière avec la France.

Etant donné cette situation et le principe que la nationalité d'une œuvre dépend du lieu de sa première publication, dans quelle mesure seront protégées en France les œuvres musicales russes ?

En raison du principe de la nationalité de l'œuvre que nous venons de rappeler, il faut tout d'abord écarter le cas des œuvres publiées par un sujet russe sur le territoire français : en effet, ces œuvres sont considérées comme françaises, sans tenir compte de la nationalité de leur créateur, et en conséquence bénéficient de la protection des lois françaises (1).

Mais dans quelle mesure seront protégées les œuvres de nationalité russe, c'est-à-dire publiées pour la première fois en Russie ?

(1) Dans ce sens, Cassation, Chambre Criminelle, 17 nivôse an XIII, PLEYEL c/ SIEBER.

Un jugement récent (1) du Tribunal civil de la Seine, a déclaré, sans tenir compte du lieu de la première publication, qu'en l'absence de toute convention, il fallait s'en reporter à l'application simple de la loi française, parce que, à son avis, chaque fois qu'une œuvre d'un auteur étranger est représentée en France c'est la loi française qui doit la régir, tant que les droits de cet auteur ne seront pas tombés dans le domaine public par l'expiration du délai de protection accordé par la loi française.

Ainsi, ce jugement accorde intégralement aux étrangers le bénéfice de notre législation nationale, sans restriction de durée, sans combinaison avec la loi étrangère, dont il ne tient aucun compte. D'après le tribunal, lorsqu'il existe des conventions diplomatiques (ce qui n'est pas le cas), ces conventions n'ont pour objet ou pour résultat que de restreindre, sur le territoire français, les droits des étrangers.

C'est à tort, selon notre opinion, que le tribunal civil de la Seine a prétendu justifier sa décision par l'interprétation du décret du 28 mars 1852. Si ce décret, en effet, a reconnu expressément le droit des auteurs étrangers à la protection de la loi sur l'Edition (1793), il est muet en ce qui concerne le droit d'exécution publique, et on ne peut arbitrairement l'étendre à ces termes ; il faut en conclure que seul le compositeur étranger qui fait représenter ou exécuter publiquement

(1) Tribunal Civil de la Seine, 1^{re} Chambre, 6 décembre 1933, affaire BESSSEL c/ la SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS ET EDITEURS DE MUSIQUE.

son œuvre pour la première fois en France bénéficiera de la protection de la loi française, en l'absence de toute convention.

Donc le jugement ci-dessus, en étendant la protection accordée aux œuvres parues pour la première fois en France, aux auteurs qui ont édité leurs œuvres pour la première fois dans un pays étranger, qui n'a avec la France aucun lien juridique international ou diplomatique, s'est écarté des principes habituels.

Ce jugement est, de plus, contraire à un principe admis par presque toutes les législations nationales, et reconnu par la Convention de Berne, et en vertu duquel un étranger ne peut bénéficier en France de plus de droits qu'il n'en possède dans le pays d'origine de son œuvre.

En effet, quelle que soit l'interprétation que le tribunal ait tirée du décret de 1852, on ne peut assimiler les œuvres étrangères aux œuvres nationales. D'ailleurs, selon l'opinion de toute la jurisprudence française antérieure, les œuvres publiées à l'étranger par des étrangers ne sont protégées en France que si le droit de l'auteur existe également au pays d'origine, et dans la mesure où il existe, c'est-à-dire pendant toute la durée de la protection que leur accorde la législation de leur pays d'origine. L'auteur étranger est donc protégé selon sa propre loi, mais il n'est pas possible que ses œuvres soient protégées en France plus longtemps que des œuvres françaises. A notre avis, c'est ainsi qu'il faut interpréter le décret de 1852.

Or, c'est un principe indiscuté que celui qui revendique un droit est tenu d'établir où et quand il l'a acquis.

L'U. R. S. S. ayant été officiellement reconnue par la France en 1924, c'est donc à la législation soviétique qu'il faut se reporter pour apprécier les droits des auteurs des œuvres éditées ou représentées pour la première fois en Russie. Or, selon la loi soviétique, — que nous étudierons plus loin, — les œuvres faisant l'objet du procès ci-dessus étaient tombées dans le domaine public en U. R. S. S., c'est donc à tort que le tribunal civil de la Seine a accordé en France aux œuvres russes une protection plus grande que celle dont ces œuvres jouissaient en U. R. S. S.

Dans ce sens est l'avis des jurisconsultes les plus autorisés, et en particulier de M. Niboyet (1).

« Si le droit, né valablement, s'est éteint, d'après la loi qui
« était compétente pour son extinction, il reste éteint partout.
« Bien que cela paraisse évident, c'est une chose qui apparaît
« bien moins certaine à la pratique. Et pourtant, comment
« revendiquer un droit acquis qui n'existe plus ? Ce droit
« acquis n'est plus qu'un spectre, puisque la loi même qui le
« régissait dit : il n'y a plus de droit acquis, il n'y a plus rien,
« ce droit est mort. Ainsi un étranger invoque un droit de
« protection sur les œuvres qu'il a publiées ; si, dans son pays
« d'origine, ce droit est éteint, il ne doit pas pouvoir continuer
« à être protégé ailleurs. Ainsi, il y a des pays qui protègent
« le droit de l'auteur seulement pendant 15 ans ou 30 ans
« après la mort, pendant qu'en France on protège pendant
« 50 ans après la mort de l'auteur ; l'individu, dont l'œuvre a

(1) NIBOYET : *Manuel de Droit international privé*, 1928, n° 375.

« été publiée dans un pays où l'on protège pendant 30 ans, ne
 « peut pas demander à être protégé en France pendant 50 ans.
 « Qu'invoque-t-il ? Un droit à la protection ?

« Or, cette protection dans le pays d'origine de l'œuvre
 « est d'un maximum de trente ans. Comment serait-elle pro-
 « tégée en France alors qu'elle aurait cessé d'exister dans le
 « pays d'origine de l'œuvre ? Ce serait un droit acquis qui
 « continuerait à vivre comme un corps qui n'aurait plus de
 « tête. »

En résumé, toutes les conventions diplomatiques sur le droit d'auteur ont contenu des concessions et des avantages réciproques ; elles n'ont pas été conclues au profit exclusif d'un des contractants ; elles ont, pour le cas de durée inégale du droit dans les deux pays, décidé que la durée la plus courte serait appliquée dans le pays d'importation.

Entre la France et un Etat qui ne peut se prévaloir d'une convention diplomatique, c'est une erreur de prétendre, en invoquant nos lois internes, que la situation des étrangers, pour leurs œuvres publiées ou représentées à l'étranger, est exactement celle des Français en France, et qu'elle est, en tout cas, préférable à celle des étrangers dont le gouvernement a pris soin de conclure un traité diplomatique.

PROTECTION DES ŒUVRES FRANÇAISES EN U. R. S. S.

Après avoir examiné de quelle protection pouvaient jouir en France les œuvres russes, nous allons examiner maintenant quelle protection les œuvres françaises peuvent trouver

en U. R. S. S. Pour cela il est nécessaire d'exposer quelle est la législation russe actuelle en matière de droit d'auteur.

La législation révolutionnaire du début de l'ère communiste en Russie, ne reconnaissant aucun droit de propriété individuelle, ne pouvait donc pas prendre en considération le droit exclusif de l'auteur sur son œuvre ; le droit individuel fut remplacé d'abord par le droit de la collectivité sur toutes les œuvres de l'esprit, envisagées comme un bien nécessaire à l'éducation de la masse.

Le premier décret législatif de l'U. R. S. S. en matière de droit d'auteur, nationalisait les œuvres classiques et donnait à l'Etat le monopole d'exploitation des œuvres de dix-sept compositeurs célèbres : Borodine, Tchaïkowsky, Moussorgsky, Rubinstein, Scriabine, Sierof, Rimsky Korsakoff, Liadow, Cui, Arensky et d'autres.

Nous trouvons ensuite le décret du 26 novembre 1918 qui donne à l'Etat le droit de nationaliser toute œuvre musicale et artistique contemporaine. Pour les œuvres non nationalisées, l'auteur, si elles étaient exploitées, avait droit à une indemnité spéciale, mais ce droit expirait six mois après sa mort.

Les principes actuels du droit d'auteur en U. R. S. S. sont régis par la loi du 30 janvier 1925, modifiée par un décret du 11 octobre 1926, et un autre décret du 16 mai 1928. Le droit soviétique protège maintenant les intérêts de l'auteur, mais dans la limite où ceux-ci n'entrent pas en conflit avec les intérêts culturels de la masse des travailleurs.

Avant d'exposer le contenu de la loi soviétique, il faut préciser quelle nature celle-ci reconnaît au droit d'auteur. En principe le droit d'auteur n'est pas considéré en U. R. S. S. comme un salaire, comparable à celui de l'ouvrier, mais comme des « honoraires » ; il y a dans ce sens une décision du Tribunal suprême de l'U. R. S. S. en date du 16 mai 1927. Mais en fait la revendication des droits concernant la rétribution due à l'auteur est assimilée à la revendication des droits concernant le salaire. Le droit de l'auteur est, d'ailleurs, protégé en U. R. S. S. à la fois par la loi civile et par la loi pénale.

Nous allons voir maintenant quelles sont les dispositions de la législation soviétique actuelle en matière de protection du droit d'exécution des auteurs et compositeurs de musique.

La loi soviétique protège toutes les œuvres dramatiques, dramatico-musicales, musicales, accompagnées ou non d'un texte, les scénarii et les œuvres cinématographiques, et les radiodiffusions faites à des fins commerciales, mais non les émissions des postes qui poursuivent un but d'éducation populaire ou de recherche scientifique.

Quelle est la durée de la protection accordée par la loi soviétique ?

Ce décret de 1925 accordait à l'auteur un délai de 25 ans à dater du jour de la *première publication* de l'œuvre.

L'article 10 du décret de 1928 décida, d'une façon générale, que l'auteur jouira de la protection de toutes ses œuvres pendant toute sa vie, à l'exception des scénarii et des œuvres cinématographiques qui ne seront protégées que pendant un

délai de 10 ans. Après la mort de l'auteur, son droit passe à ses héritiers — mais à eux seuls, et non aux cessionnaires — pour une durée de quinze années, calculée à partir du 1^{er} janvier de l'année du décès, sauf dans les cas où un délai plus court est applicable : les héritiers ne peuvent alors bénéficier que de ce qui reste à courir du délai légal.

Cependant, en U. R. S. S. le droit d'exécution est l'objet de nombreuses limitations :

L'article 8 du décret du 16 mai 1928 déclare que l'auteur a le droit exclusif de faire représenter ou exécuter son œuvre, et de bénéficier de tous les avantages économiques qui découlent de l'exercice de ce droit, *si l'œuvre n'est pas encore publiée.*

Si cette œuvre est déjà publiée, l'auteur ne peut en interdire la représentation ou l'exécution, mais il a le droit d'exiger en sa faveur une redevance. A ce principe il y a encore deux exceptions :

a) une œuvre peut être représentée ou exécutée licitement sans l'autorisation de l'auteur dans les institutions de caractère culturel, s'il n'est exigé aucun droit d'entrée ;

b) les œuvres déjà représentées ou exécutées une fois en public pourront être déclarées de représentation libre par le Gouvernement, dans un but d'éducation populaire. Mais l'Etat ne pourra ainsi nationaliser une œuvre qu'en accordant à l'auteur une juste indemnité compensant cette expropriation.

Il nous faut examiner maintenant quelle protection est accordée en U. R. S. S. aux œuvres étrangères.

Comme presque toutes les législations en matière de droit d'auteur, la loi soviétique a consacré le principe de la nationalité de l'œuvre. Sont considérées comme œuvres russes, les œuvres publiées ou éditées pour la première fois en U. R. S. S.

En conséquence, est protégé par la loi soviétique l'auteur, sujet russe ou étranger, à la condition que son œuvre ait paru pour la première fois sur le territoire soviétique.

Mais il faut noter spécialement que la loi soviétique protège aussi l'auteur de nationalité soviétique et ses héritiers (mais non ses cessionnaires), même si cet auteur a publié son œuvre pour la première fois dans un pays étranger.

Quant aux œuvres étrangères, c'est-à-dire publiées pour la première fois par un étranger dans un autre pays que l'U. R. S. S., l'article 2 du décret du 16 mai 1928 déclare qu'elles ne seront protégées sur le territoire soviétique, que si l'U. R. S. S. a conclu un traité avec l'Etat intéressé, et dans les limites tracées par l'accord intervenu. Or, jusqu'ici, l'U. R. S. S. n'a conclu de convention en matière de protection du droit d'auteur avec aucun Etat.

Nous pouvons donc conclure qu'actuellement les auteurs et compositeurs français ne jouissent pas de la moindre protection pour l'exécution de leurs œuvres sur le territoire de l'U. R. S. S. Les auteurs et compositeurs des autres pays sont d'ailleurs placés dans la même situation que les Français à l'égard de l'U. R. S. S. Ainsi, l'action internationale des

Sociétés d'auteurs, entravée par cet état de fait et de droit contraire aux principes élémentaires du droit international, s'arrête aux limites de la frontière soviétique.

Récemment encore la Confédération Internationale des Sociétés d'auteurs et de compositeurs a voté une résolution dans laquelle elle demande à la Société des Nations, « en vue d'assurer sur tout le territoire de l'U. R. S. S. la protection effective des auteurs appartenant aux sociétés qui la composent, de vouloir bien charger sa Commission de Coopération intellectuelle de constituer une commission, qui, sous l'égide de la S. D. N., à laquelle appartient l'U. R. S. S., rechercherait, en étroite collaboration avec la Confédération, les moyens d'arriver à un accord qui rendrait effective cette indispensable protection » (1).

(1) *Inter-Auteur*, mai 1935, p. 33.

CONCLUSION

Nous avons examiné successivement dans cette étude d'abord les grands principes de droit international qui régissent la protection du droit d'exécution des auteurs et des compositeurs de musique, puis les organismes qui ont assumé la mission de faire respecter ces principes et de défendre les intérêts des auteurs et des compositeurs dans le domaine international.

Si l'on juge aujourd'hui les résultats partiellement obtenus par ces organismes dans le cadre des conventions internationales, il faut savoir gré aux Sociétés d'Auteurs et Compositeurs de leur activité.

Mais, selon la vieille formule, « le bien n'est pas l'ennemi du mieux », et si grands qu'aient été les progrès accomplis depuis un siècle en matière de droit d'auteur dans les diverses législations nationales des pays civilisés, on ne peut oublier que, dans le domaine international, la protection de l'œuvre intellectuelle est très récente, — la première convention inter-

nationale en cette matière étant celle de Berne — et très imparfaite.

Le droit de l'auteur de par sa nature ne connaît pas de frontières et sa protection serait vaine, si elle devait se borner au territoire de la patrie de l'auteur, ou de celui de la naissance de l'œuvre. Il est donc nécessaire de compléter et de perfectionner dans un temps le plus rapproché possible les règles internationales qui protègent les œuvres de l'esprit.

Les représentants qualifiés de tous les Etats doivent tendre tous leurs efforts non seulement à déterminer une réglementation internationale des principes du droit d'auteur, c'est-à-dire à créer en cette matière une véritable législation internationale, mais de plus à perfectionner autant qu'il sera possible cette législation.

Nous n'allons pas jusqu'à demander que le droit d'auteur soit protégé perpétuellement, mais il serait nécessaire qu'un délai uniforme et minimum de cinquante années après la mort de l'auteur fut adopté internationalement.

Il serait également nécessaire que la Société des Nations intervint auprès de tous les Etats qui en sont membres afin que ceux qui ne font pas partie de l'Union de Berne adhèrent à celle-ci et s'entendent pour fixer une réglementation internationale unique en matière de droit d'auteur, ainsi qu'il en est pour l' « Union postale de Berne ».

Mais avant de parvenir à une telle unification du droit d'auteur, du temps et des discussions seront nécessaires. Les travaux préparatoires pourront être utilement facilités grâce

à la collaboration des Sociétés d'auteurs, fortifiée par la cohésion qui existe entre elles.

Il nous semble donc que ce serait une initiative heureuse de la part de tous les gouvernements des Etats civilisés de favoriser l'activité tant nationale qu'internationale des Sociétés d'Auteurs qui sont les agents effectifs de la loi internationale dans le monde, et dont tous les efforts ont toujours été tendus vers l'unification et la perfection de cette loi. Et l'on peut dire que c'est grâce à elles que « chaque jour se dessine plus net et plus impérieux, dans les relations entre les nations civilisées, le besoin — et on pourrait même dire le devoir — de viser à la coordination des lois internes sur cette matière, à la formation d'un régime le plus uniforme possible, en un mot, à la création d'un droit commun international pour la protection des droits sur les œuvres littéraires et artistiques » (1).

(1) RUFFINI Francesco : *De la protection internationale des droits sur les œuvres littéraires et artistiques* (Recueil des Cours de l'Académie de droit international de La Haye, 1926, t. II, pp. 391 à 569).

VU : Le Doyen,

EDGARD ALLIX.

VU : Le Président de la Thèse,

L. LE FUR.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

S. CHARLETY.

BIBLIOGRAPHIE

I. — Ouvrages généraux, Thèses

Actes des Conférences réunies à Berne en 1885 et 1886 pour l'élaboration de la Convention d'Union.

Actes de la Conférence de Paris de 1896.

Actes de la Conférence de Berlin de 1908.

Actes de la Conférence de Rome de 1928.

CABRILLAC. — *La protection de la personnalité de l'écrivain et de l'artiste. Essai sur le droit moral.* (Thèse Montpellier, 1926).

CHABAUD. — *La propriété intellectuelle, littéraire et artistique dans les traités de paix.* (Paris, Berger-Levrault, 1921).

CHARTIER. — *Les droits du musicien sur son œuvre.* (Thèse Paris, 1923).

DARRAS (A.). — *Du droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux.* (Paris, Rousseau, 1887).

DELALAIN et LYON-CAEN. — *Lois françaises et étrangères sur la propriété littéraire et artistique* (1889-1896).

— *La propriété littéraire et artistique* (1889).

- DUBOIS. — *Etude sur la Convention de Berlin*. (Clunet, 1909).
- HUARD (Adrien) et MACK (Edouard). — *Répertoire de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de propriété littéraire et artistique* (1909).
- HUARD (Gustave). — *Etude sur les modifications apportées à la Convention de Berne par la Conférence réunie à Paris du 15 avril au 1^{er} mai 1896*. (Bulletin de la Société de législation comparée, 1922, pp. 263 à 271).
- LEPAULLE (M^{me}). — *Les droits de l'auteur sur son œuvre*. (Thèse Paris, 1927).
- MALAPLATE. — *Le droit d'auteur* (1931).
- MONNET (P.). — *Protection internationale des œuvres littéraires* (1926).
- NIBOYET. — *Manuel de droit international privé*.
- OLAGNIER (P.). — *Le droit d'auteur* (1934).
- PAQUY. — *Droits des auteurs et des artistes au point de vue du droit international*. (Thèse Paris, 1884).
- PETIT. — *Etude sur la Convention de Berlin de 1908 pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*. (Thèse Paris, 1911).
- POUILLET (E.). — *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*. (3^e édition, 1908).
- RENAULT (L.). — *De la propriété littéraire et artistique au point de vue international* (1878).
- *Les Unions internationales*. (Revue générale de droit international public (1896).

- RUFFINI (Francesco). — *De la protection internationale des droits sur les œuvres littéraires et artistiques* (1926).
- SILVY. — *Des droits des auteurs et des artistes sur leurs œuvres au point de vue international, spécialement des droits des auteurs littéraires*. (Thèse Grenoble, 1895).
- VAUNOIS. — *Protection internationale des œuvres littéraires et artistiques d'après la Convention de Berne révisée à Berlin* (1912).
- VILBOIS (J.). — *Du domaine public payant en matière de droit d'auteur*. (Thèse Paris, 1928).
- FALCO. — *Les droits d'auteur et le film sonore dans la législation française* (1930).

II. — Revues, Journaux, Publications

- Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* (1855-1935).
- Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale*.
- Dalloz. — *Recueil périodique et critique de jurisprudence, de législation et de doctrine*. Paris.
- *Répertoire pratique de législation, de doctrine et de jurisprudence*. Paris, Supplément.
- Le Droit d'Auteur*. (Revue du Bureau de l'Union Internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, 1888, 1935).

Inter-Auteurs. (Bulletin Officiel de la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs, 1930-1935).

Journal de droit international.

Journal Officiel.

La protection internationale du droit d'auteur (brochure publiée par l'Institut International de Coopération intellectuelle. Paris, 1928).

Revue du Droit international privé.

Revue générale du Droit international public.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.

I. — Définition	5
II. — Nature du droit d'auteur	7
III. — Caractères du droit d'auteur	12
IV. — Principes qui régissent en France le droit d'auteur	14
a) droit de reproduction ou édition.	15
b) droit d'exécution ou de représen- tation	16

PREMIERE PARTIE

LES PRINCIPES DU DROIT INTERNATIONAL SUR LA PROTECTION DU DROIT D'EXECUTION DES ŒUVRES MUSICALES

CHAPITRE PREMIER. — <i>Historique de l'extension pro- gressive de l'idée de protection internationale en matière de droit d'auteur</i>	25
J. L.	12

CHAPITRE II. — *Les grandes Conventions internationales de l'Union de Berne*

	35
1° Convention de Berne	35
2° Acte additionnel	39
3° Conférence de Berlin	41
a) Réformes réalisées	42
b) Mise en application de la Convention de Berlin	44
4° Conférence de Rome	45
a) La durée de protection	46
b) Les réserves	46

CHAPITRE III. — *Portée internationale effective de la Convention de Berne révisée*

	49
1° Extension territoriale de l'Union de Berne	49
2° Unification du délai de protection	52
3° La collaboration et le droit moral	56
a) La collaboration	56
b) Le droit moral	57
4° Concurrence de la Convention internationale et de la Loi nationale dans un Etat membre de l'Union de Berne	58

CHAPITRE IV. — *Le droit d'auteur international dans les formes modernes de reproduction musicale : le disque, le film sonore, la radiophonie*

	65
1° La reproduction mécanique : les disques phonographiques	67

TABLE DES MATIÈRES

179

La licence obligatoire	69
2° Le film sonore	77
3° La radiophonie	83

CHAPITRE V. — *Les grandes Conférences américaines.*

— *Les essais d'unification de la législation internationale en matière de droit d'auteur*

92

1° La Convention de Montevideo	92
--------------------------------------	----

2° Les Conventions de Mexico, Rio-de-Janeiro et Buenos-Ayres	95
---	----

3° La Convention de La Havane	97
-------------------------------------	----

4° Essais de rapprochement des Conventions de Berne et de La Havane	99
--	----

DEUXIEME PARTIE

LA PROTECTION EFFECTIVE

DU DROIT D'EXECUTION DES ŒUVRES MUSICALES DANS LES RAPPORTS FRANCO-ETRANGERS

CHAPITRE PREMIER. — *Le rôle des sociétés d'auteurs dans la protection internationale du droit d'auteur.*

107

CHAPITRE II. — *La protection effective du droit d'exé- cution réalisée par les sociétés d'auteurs dans les rapports franco-étrangers*

121

1° Les rapports contractuels franco-étrangers avec les pays membres de l'Union de Berne.	123
---	-----

2° Les rapports contractuels franco-étrangers avec les pays ne faisant pas partie de l'Union de Berne	147
CHAPITRE III. — <i>Les relations internationales entre la France et les pays qui n'ont avec aucun lien de droit, convention internatinoale ou traité de réci- procité</i>	
1° Protection en France des œuvres russes ...	159
2° Protection des œuvres françaises en U.R.S.S.	160
164	
CONCLUSION	170
BIBLIOGRAPHIE	173

